الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة 1

كلية اللغة والأدب العربي والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

رمزية البنية الدلالية في الموشحات والأزجال الصوفية الأندلسية والمغربية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه ل.م.د في الأدب العربي

تخصص: أدب قديم

إعداد الطالبة:

آسيا منصورية

إشراف الأستاذة:

وناسة صمادي

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
عيسى مدور	أستاذ	جامعة باتنة 1	رئيسا
وناسة صمادي	أستاذ محاضر -أ-	جامعة باتنة 1	مشرفا ومقررا
حياة مستاري	أستاذ	جامعة باتنة 1	عضوا مناقشا
لبنى دلندة	أستاذ محاضر -أ-	جامعة باتنة 1	عضوا مناقشا
لويزة جبابلية	أستاذ محاضر -أ-	جامعة تبسة	عضوا مناقشا
هنية مشقوق	أستاذ	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1446- 1447هـ/ 2024 - 2025م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى الوالدين الكريمين -حفظهما الله -

إلى من شغلني البحث عنهم...

أحبّتي أهلي وأصدقائي وأقاربي

إلى كل من علمني حرفا أتّقي به شرّ الجهل

معلمي وأساتذتي

إلى كل المخلصين في هذه الحياة

إلى كل المتعطشين لنيل المعرفة وكل المحبين للعلم...أهدي ثمرة هذا العمل.

كلمة بين يدي البحث:

يقول عماد الدين الأصفهاني ـ رحمه الله ـ

أنّي رأيت أنّه لا يكتب أحد كتابا في يومه؛ إلا وقال في غده:

لو غير هذا لكان أحسن، ولو زيد هذا لكان يستحسن، ولو قدم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استلاء النفس على جملة البشر.

مقدمة

مقدمة:

إن الحديث عن جمال الفنون الأدبية وجِدَّتها هو حديث عن الموشحات في أصالتها ورقتها وبنائها، كيف لا! ..والموشح في حد ذاته سمة من سمات التجديد التي برزت في دنيا الإبداع أواخر القرن الثالث الهجري، حين خرج بثوبٍ مخالفٍ لِمَا عهدته القصيدة العمودية، عُرف بجرأته في تجاوز قوانين النظم، وتحطيم قيود الوزن والقافية، وتجنب المطالع الموروثة منذ العصر الجاهلي وما تلاه، كما أنه انفرد بخصائصه، ورسم ضوابطه ونوع من أوزانه وعدّد من قوافيه، وجمع بين اللغة العامية والفصحى في أحشائه، واعتمد على الإيقاع الموسيقي في مخارجه، وبكل هذا تمكّن من تحقيق الاستقلالية والتميز عن باقي الفنون الشعرية.

ولم يتوقف الابتكار عند حدود الموشح فقط، بل تعداه إلى فن آخر في القرن الرابع الهجري، يُدعى الزجل وذلك بوصفه الفن المستحدث الذي جمع بين الشعر والأدب الشعبي واللهجة العامية في آن واحد، ممَّا جعله يخرج بمزيج شعبي في منتهى البساطة من حيث موضوعاته وأوزانه ومصطلحاته، وما لبث أن لاقى استحسانا ورواجا في الأوساط الشعبية.

ونظرا لاحتواء الموشحات والأزجال لكل الموضوعات وانفتاح التصوف على الآخر منذ بدايته، سَهُل التداخل والتفاعل بين فن الموشح والتصوف، وكذا بين فن الزجل والتصوف، وبهذا تمكن كلا الفنين من احتواء حركة التصوف القائمة في حدّ ذاتها على رفض كل نداء آت من العالم المادي مهما كان شكله ونوعه؛ لأنها في الأصل تآلف روحي وثاب متعال عن جل المغريات واللذائذ الدنيوية الزائلة.

كما وجد الوشاحون المتصوفة من جهة أخرى ضالتهم في كل من الموشح والزجل حيث مكّنوهم من التعبير عمّا يُخالج صدورهم، والتخفيف عما يُثقل نفوسهم من عميق المحبة الإلهية وفيض المشاعر الداخلية، دون قيود أو ضوابط، فجادت قرائحهم وسالت أقلامهم مُدونة لتجاربهم ومواجيدهم وأحاسيسهم، فكان لهذه التجربة الشعرية الدّور البارز والفعّال في انتاج ما يوسم بالموشح الصوفي والزجل الصوفي.

وبهذا أحدث الموشح والزجل هزة قوية بعد تخليهما عن تصوير اللهو والمجون والطبيعة واحتوائهما لموضوع التصوف كونه ميدانا جديدا طرقته الموشحات والأزجال لأول مرة، وارتفعا بوساطته من المستويات المادية المتعارف عليها إلى عوالم روحية ينتقل الوشاح والزجال عبر أجوائها باحثا عن ومضات روحية تُلامس مواجيدهما وأفكارهما.

ولا ضير أن تكون اللغة الخاصة بالمتصوفة جامعة لبعض الأساليب الانزياحية التي استعارها أصحابها من الشعر بعدما أضفوا عليها مزيجا من الرموز، وقاموا بالجمع بين هذا وذاك حتى توصلوا إلى ابتكار عالم تأويلي شيق، من اليسر القبض على محتواه الظاهر الجلي، إلا أنّه من الصعوبة بمكان القبض على الباطن المقصود، لأنه مستتر خلف عباءة الرمز، والسعي للوصول إليه يُعدُّ مغامرة لا يقدر عليها سوى ذلك القارئ الحصيف المتمكن من تحليل الرموز الصوفية بعد عودته إلى تراثهم العريق، والتعرف على أفكارهم، والتزود بمفرداتهم.

ومن هذا المنطلق نقر أن التعامل مع النص الصوفي يعد مجازفة، فما بالك إذا غُلّف هذا النص بالموشح تارة وبالزجل تارة أخرى، فإن الدّارس حينئذ يكون مضطرا لإزالة القشور بعد تحليلها للوصول إلى هذا اللب الذي يشبه الأرض المجهولة المعالم والتضاريس كونه كيمياء كلمات ممتزجة الأفكار، متنوعة المعتقدات، متعددة الفلسفات، ومع ذلك ارتأيت أن أقوم بهذه المجازفة، وأخوض غمار هذا الفضاء الفكري الغامض، وأثرت أن أجعل دراستي هذه تحت عنوان "رمزية البنية الدلالية في الموشحات والأزجال الصوفية الأندلسية والمغربية" حلقة أخرى تُضاف إلى سلسلة الدراسات السابقة التي درست موضوعا من الموضوعات الأدبية المتعلقة بالأدب الصوفي في المغرب والأندلس، مُسطرة في ذلك أهم الإشكالات التي تمس صميم الموضوع، متمثلة فيما يلي:

- ماهي السبل التي انتهجها الوشاحون والزجالون في الخروج عن إطار الأوزان الخليلية المعروفة، وعن القافية الموحدة الرتيبة؟ وإذا تمكنوا من الخروج عن هذا النظام السائد الرتيب فما هي العناصر التي برز فيها التغيير؟
- ما علاقة الموشح والزجل بالتصوف؟

- كيف تُفَعَّلُ البنية الدلالية الرمزية في الموشحات والأزجال الصوفية من خلال انسجام البُنى الصوتية والتركيبية والمعجمية؟ وبأي آليات تُسهم الرمزية في تشييد المعنى الجمالي والروحي داخل هذه النصوص؟

ولم يكن اختياري لهذا الموضوع عشوائيا، وإنما هو اختيار أملته بواعث عدة جعلتني انتقي هذا الموضوع دون غيره، من بينها ميلي الشديد، وحبي الكثير للأدب العربي القديم عموما، والأدب الأندلسي بصفة خاصة، حيث أعتبره من أرقى الآداب، وأجمل الكنوز التي خلفها العرب طيلة ثمانية قرون، بالإضافة إلى اطلاعي الواسع على الكتب والرسائل الجامعية والمقالات التي حملت بين دفتيها موضوع التصوف.

وبذلك يأتي هذا البحث ليجيب عن الأسئلة المُلحّة من خلال استقراء وتحليل الموشحات والأزجال الصوفية واستكناه بنياتها الدلالية، من حيث مضمونها الترميزي الصوفي، وكذا من حيث فنيتها التي استحدثها المبدع الأندلسي في سبيل التحرر من النظام الخليلي.

ولقد اقتضت طبيعة دراستنا لهذا الموضوع تقسيمه إلى خمسة فصول سبقتهم مقدمة ومدخل وتعقبتهم خاتمة.

يبدأ البحث بمقدمة موجزة نصلها بمدخل تناول الحركة الأدبية وتطورها في المغرب والأندلس، ثم ربطناه بالفصول، حيث كان الفصل الأول مدرجا للحديث عن الموشح والزجل فجاء تحت عنوان "الموشح والزجل مقاربة مفهومية ومصطلحية" جعلنا مبحثا منه للموشح تحدثنا فيه عن الموشح وذلك بتعريفه، وذكر سبب تسميته ونشأته وكل ما قيل حوله من أراء، مع طرح مسألة أصل الموشحات التي ثار حولها جدل واسع بين أصحاب الاتجاه الأعجمي والاتجاه المشرقي والاتجاه الأندلسي ثم عرجنا للحديث عن بنية الموشح، فيما جعلنا مبحثه الآخر لفن الزجل فجاء مستعرضا لأهم التعريفات اللغوية والاصطلاحية للزجل، إضافة إلى نشأته وتطوره وبنيته أو هيكله، ثم جمعنا كل من الموشح والزجل في مبحث ثالث ذكرنا فيه أوجه الاتفاق والاختلاف بينهما.

والفصل الثاني عنواناه بـ " التصوف والشعر الصوفي من منظور مفهومي ومصطلحي" وخصصناه لتنظير التصوف وذكر كل ما يتعلق به، بداية من اشتقاقه إلى تعريفه من الجانب اللغوي وكذا الاصطلاحي، مع أخذ لمحة عامة عن الإرهاصات المساهمة في نشأته، والمنابع الأولى التي استقى منها مادته، مرورا إلى مبحث ثان تناول الشعر الصوفي مفهوما ونشأة مع ذكر فنونه وخصائصه، وفي مشارف ختام الفصل وضحنا علاقة الشعر بالتصوف، وصولا إلى علاقة الشعر الصوفي بالموشح الصوفي.

والفصل الثالث: خُصِّص لدراسة "رمزية البنية الدلالية في مستوى الأصوات"، من خلال عنصر الإيقاع بنوعيه، الإيقاع الخارجي وتم فيه التركيز على الوزن الشعري الذي نظمت بوساطته الموشحات والأزجال الصوفية، مرورا إلى تتبع نظام التقفية الذي سار عليه، وما رافقه من تنوع في توزيع الأروية، أما بالنسبة للإيقاع الخارجي فأدرجناه في عنصرين أولهما ما تعلق بالموسيقى على مستوى الوحدات الصغرى، ودرسنا فيه ثنائية الجهر والهمس في موشحات وأزجال التصوف، وثاني عنصر عُني بالموسيقى على مستوى الوحدات الإفرادية، وذلك بدراسة كل من ظاهرة التكرار والطباق والجناس والتوازي.

وأما الفصل الرابع: فحمل عنوان "رمزية البنية الدلالية في مستوى التراكيب" وكان مخصصا لدراسة الموشحات والأزجال من مستواها التركيبي الذي تعد دراسته أمرا حتميا لابد منه لاكتشاف السيمات التي تُميز أي مبدع عن الآخرين، ونستشف من خلاله التراكيب اللغوية التي اختارها لأجل إبراز الطاقات المكثفة، والإيحائية لألفاظه في سبيل الخروج عن المعتاد، بما يحمله هذا الخروج أو الانزياح من دلالات عميقة لا منتهى لها.

ولهذا جعلنا دراستنا تختص بطبيعة تراكيب الجمل من حيث الأسماء والأفعال، كما تطرقت أيضا إلى أهم الأساليب الخبرية وكذا الإنشائية التي وظفها الوشاحون والزجالون من استفهام ونداء وأمر ونهي، وقد تنوعت أغراض كل منهم حسب ما تقتضيه تجربتهم الشعورية والصوفية له، ولم تقتصر دراستنا على الخبر والإنشاء فقط، بل تمكنت من الوقوف على أبرز

الأساليب الانزياحية التركيبية التي تدل دلالة صريحة على حسن التصرف، وجودة النظم، ودقة الانتقاء، نحو ظاهرة التقديم والتأخير وكذا ظاهرتي الحذف والالتفات.

والفصل الخامس والمعنون بـ "رمزية البنية الدلالية في مستوى المعجم والدلالة" وكان فصلا تطبيقيا تم التطرق فيه إلى أهم الرموز الصوفية المبثوثة في ثنايا الموشحات والأزجال الصوفية المتمثلة في رمز الخمرة والمرأة والحب الإلهي والمقامات والأحوال، كما تطرقت أيضا للحقول الدلالية التي أُدرجت ضمنها المفردات، وتوزعت توزيعا متنوعا زاد من حسنها وجمالها وتناسقها، كحقل ألفاظ الدين وحقل ألفاظ الطبيعة وحقل أعلام التصوف، وبعدها تم الانتقال إلى دراسة التناص ودلالاته في الموشحات وكذا الأزجال بتنوع صوره من تناص ديني إلى تناص تاريخي ثم تناص شعري.

وكان الاعتماد على مناهج عدّة ضرورة يستدعيها البحث للوصول إلى الهدف المرجو، وبهذا تمت الاستعانة بالمنهج التاريخي بغية الإحاطة بالظواهر والنصوص في سياقها التطوري، بالإضافة إلى المنهج الأسلوبي بآلية التحليل لأجل استنباط أهم الخصائص الأسلوبية في نصوص الموشحات والأزجال الصوفية، بعد تحليلها ودراستها دراسة نسقية يتم من خلالها الكشف عن لغتها الصوفية وما تضمنته من دلالات وإيماءات.

أما عن مصادر البحث ومراجعه فهي كثيرة ومتنوعة بين القديم والحديث، وبين الشروحات الصوفية والدواوين، لعل أهمها:

- دواوين كل من أبي الحسن الششتري وأبي مدين الغوث وابن عربي.
- مدخل إلى التصوف الإسلامي لأبو الوفاء التفتازاني.
- جيش التوشيح للسان الدين بن الخطيب.
- دار الطراز في عمل الموشحات لابن سناء الملك.
- الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه لمصطفى الشكعة.
- الزجل في الأندلس لعبد العزيز الأهواني.
- الموشحات والأزجال في عصر الموحدين لفوزي سعد عيسى.

- شعر التصوف في الأندلس لسالم عبد الرزاق سليمان المصرى.

غير أن ثمة صعوبات اعترضتني وأنا أبحث في هذا الموضوع، متمثلة في ندرة الدراسات التي تهتم بالموشحات الصوفية، وعسر قراءة بعض نصوص الموشحات والأزجال من الدواوين لعدم ضبطها بالشكل، بالإضافة إلى عسر فهم بعضها كونها خليطا مشكلا من لهجات عدّة خاصة فيما يتعلق بخرجتها، بل كثيرا ما جنحنا إلى السبل المختصرة في التحليل، واعتمدنا الإيجاز في التأويل خوفا من الوقوع في مزالق أكثر خطورة، وبالخصوص موشحات ابن عربي وما حوته في ثناياها من رموز وإشارات يعمد عليها للتعبير عن ما يختلجه من أحاسيس وفيوضات، وما يدركه من أحوال ومقامات وتجليات.

كما لا ننسى صعوبة الحصول على بعض المصادر والمراجع التي تعد حجرة عثر يصطدم بها أغلب الباحثين، أضف إلى ذلك تشعب مجال البحث في الموشحات وكذلك في التصوف مما صعب علينا الاشتغال بطريقة متوازية بين البحث عن التصوف في الموشح، والسعي لتفسيره وتحليله وتأويل رموزه.

ولكن بتوفيق من الله وعزيمة منا تمكننا من تجاوزها، فهذه الصعوبة في حقيقة الأمر حتى وإن كانت تعكر صفو البحث، إلا أنها وحدها من تجعل الباحث يُحس بلذة المغامرة في التحليل والاستكشاف، وتضفي على بحثه حلاوة تنسيه مرارة الأيام الطوال من السعي والجهد.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدّم بالشكر الأجزل لمؤطرة البحث الدكتورة وناسة صمادي التي تابعت عملي ووجهتني بحب وإخلاص، والشكر أيضا موصول للأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة الذين تحمّلوا عبء قراءة البحث وتمحيصه وغربلته، أشكرهم سلفا على جل نصائحهم.

مدخل تاريخي

مدخل:

عندما نتحدث عن المغرب العربي، فإننا نستحضر عبق الأصالة وثراء الثقافة ورفعة الحضارة التي انعكست على شتى مجالات الحياة، ومن هذا المنظور سنستعرض جوانب المغرب بدءا من موقعه الجغرافي، مرورا إلى إرثه الحضاري، وانتهاء بمكانته الأدبية.

1. جغرافيا:

يحتل المغرب العربي مكانة واسعة، وموقعا استراتيجيا مكّنه من وضع أركانه وتوطيد دعامته فوق سطح المعمورة، وهذا حسب ما أفاد به المؤرخون والجغرافيون المسلمون لمّا أطلقوا "على البلاد الممتدة من برقة غربًا حتى المحيط الأطلسي اسم المغرب"[1]؛ ليميزوها عن ما جاورها من البلدان، ويمنحوا لها نوعا من الخصوصية.

"والمغرب هنا يقال في مقابل المشرق: إن مصر والسودان (في قارة افريقية) ثم الحجاز والشام (في قارة آسية) وما وراء هذه شرقا هو المشرق، أما ليبيا وما وراءها غربا (في قارة إفريقية) ثم جزيرة سقلية أو صِقليةَ وشبه جزيرة إبارية الأندلس (من القارة الأوروبية) فهي المغرب"[2].

والمغرب في إفريقية كتلة جغرافية، لها حدودها وأبعادها وتاريخها الحافل الذي انتهى بالتسميات العديدة لها، بتعدد وتنوع الأجناس التي ضمتها الوحدات الجغرافية الصغرى داخلها، لتدل على أقطارها، وتُميز بين شعوبها، "وهذه التسميات التي عرفها العرب منذ الفتح كانت أربعا:

- بَرْقَةُ وطرَابلُسُ (وهما المعروفتان اليوم باسم ليبيا)، على أن بَرقةَ كانت في الأكثر تابعة في تاريخها لمِصر، بينما طرابلس كانت في الأكثر تابعة للمغرب الأدنى.
- المغرب الأدنى (وهو المعروف اليوم باسم تونس)، وكان الرومان يُطلقون عليه اسم "إفريقية".

---

[1]– سامة سيد علي. تاريخ المغرب والأندلس. الشاهد للنشر والتوزيع. القاهرة.2023. ص05.

[2]– عمر فروخ. تاريخ الأدب العربي. ج4. الأدب في المغرب والأندلس منذ الفتح الإسلامي إلى آخر عصر ملوك الطوائف. دار العلم للملايين. ط2. أيار 1984م. ص33.

- المغرب الأوسط (وهو الجانب الأوسط من المغرب كلِّه، ولا نعرف له حدودا معينة لا من الشرق ولا من الغرب).
- المغرب الأقصى وهو الجزء الذي يقع بعد المغرب الأوسط ثم يمتد غربا إلى البحر الأخضر (المحيط الأطلسي)"[1]

هذا بالإضافة إلى الأندلس التي تنتمي إلى المغرب "وتاريخها لا ينفصل عن تاريخ المغرب بالمعنى العام للكلمة"[2]، وذلك باعتبار الأندلس إقليم في "الجنوب الغربي من أوربا، يحدها من الغرب بحر الظلمات(المحيط الأطلسي) ومن الجنوب بحر الزقاق (مضيق جبل طارق) وجزء من بحر الروم (البحر المتوسط) الذي يكتنفها ممتدا إلى شرقيها، أما في الشمال فتحدها بلاد الفرنجة(فرنسا)، ويفصل بينهما الجبل الحاجز (جبال البرانس)"[3]، وقد أطلق اسمها. الأندلس . "على البلاد كلها مجازا، ولهذه البلاد إسبانيا في تاريخ الحضارة أربعة أعصر: الأول عصر الفينيقيين الذين اكتشفوها، والثاني عصر الرومانيين، والثالث عصر القوطيين ..والرابع العصر الإسلامي، وكانت إسبانيا قبل أن يكتشفها الفينيقيون ما بين القرن الرابع عشر والخامس عشر قبل الميلاد، معمورة بقبائل يسمونهم "الأيبيريين" وقد وقع الخلاف في أصلهم، قالوا: ومن هذا الاسم اشتق اسم "هباريا" الذي كان الاسم الأول لتلك البلاد، ثم صار إسبانيا بعد ذلك"[4]

وهل من المعقول أن نقرأ عن تاريخ المغرب والأندلس ونتصفح صفحاتهما المشرقة، ونتحدث عنهما مرة بإجمال وأخرى بتفصيل دون أن نعرض قضية الفتح في كليهما، بما يحمله هذا الفتح المبين من بشائر السلام والتآخي وملامح التطور والرقي الذي مس جميع مظاهر الحياة، لذلك يجدر بنا التطرق إلى أمر فتحهما ومعرفة الأوضاع السائدة آنذاك على وجه العموم، ووضع الأدب بصفة خاصة لكونه منطلق دراستنا ومحور اهتمامنا.

---

[1]- عمر فروخ. تاريخ الأدب العربي. ص33-34.

[2]- محمد زكريا عناني. تاريخ الأدب الأندلسي. دار المعرفة الجامعية. 1999م. ص12.

[3]- سامي يوسف أبو زيد. الأدب الأندلسي. دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة. ط1. 1433هـ- 2012م. ص18.

[4]- مصطفى صادق الرافعي. تاريخ آداب العرب. مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة. دط. دت. ص879.

أ- الفتح في المغرب والأندلس:

قرر العرب بقيادة ولاة أمرهم وزعمائهم التحرك وتوجيه أنظارهم صوب المغرب بغية فتحها والاستحواذ على أرجائها، خاصة وأن الدوافع قوية ولا سبيل لردّها أو تجاوزها، وعلى رأسها "الضرورة المتمثلة في تبليغ الإسلام للناس كافة، وإزالة سلطان المتجبرين في الأرض؛ ليرفعوا عن رعاياهم القهر والظلم في فرض العقائد والمذاهب ليكون لهم الحرية في اختيار المعتقد، تقتضي فتح العرب للمغرب، كما كانت الضرورة العسكرية من وجهة النظر الاستراتيجية تقتضي ذلك أيضا خاصة بعد فتح بلاد الشام ومصر، وانتزاعها من أيدي الروم في عهد خليفة المسلمين عمر بن الخطاب.

ولمّا كان للروم قوة وبقية في الشمال الإفريقي الذي يلاصق مصر تماما من ناحية الغرب، فقد كان لابد من امتداد الفتوحات الإسلامية هناك، لذلك يمّم العرب وجههم شطر المغرب غرباً من أجل تأمين حدود مصر من هذه الجهة؛ ومن أجل جعل المغرب قاعدة متقدمة لاستكمال حركة الفتوحات الإسلامية غربا"[1]

بعدما توفرت العدة والعتاد عند العرب لأجل الإقبال على فتح المغرب، و لمّا تهيأت لهم الأسباب، وأتاحت لهم الظروف فرصة المواجهة، صار من الممكن الانطلاق من حيث توقفوا، وفَتحِ الأبواب على مصراعيها، وتوسيع النطاق الجغرافي، لذلك "بعد أن فتح عمرو بن العاص مصر سار في سنة 22 (643م) وفتح برقة صلحا وقبل أن تنتهي سنة 23 كان العرب قد فتحوا جميع ليبيا، في أيام عمر بن الخطاب، وفي أول سنة 27(خريف647م) أذن الخليفة عثمان بن عفان لواليه على مصر عبدالله بن أبي يسير إلى فتح إفريقية (القطر التونسي)، واستطاع العرب في عام واحد أن يفتحوا القطر التونسي.

غير أن الفتن التي حدثت في المشرق أيام عثمان وعلي ومحاولات الروم في استرداد ما كانوا قد خيروه في المغرب، بعد أن توطد حكم العرب في المشرق . جعلت العرب يتراجعون عن

---

[1]- أسامة سيد علي. تاريخ المغرب والأندلس. ص13.

إفريقية وعن أجزاء من ليبيا مرة بعد مرة"[1] فالواضح للعيان أن هذه الفتن نتج عنها أزمات كثيرة رسمت طريقها بين أجواء الفتح والانتصار، وبداية الاستقرار، لتكون السبب في تغير المسار وانقلاب الموازين، وتوتر الأوضاع، واضطراب الأمور كلية، ولهذا "لم يثبت الحكم العربي في المغرب إلا بعد الفتح الرابع سنة 46(666م) بقيادة عقبة بن نافع، وفي سنة 50(670م) بنى عقبة قيروانا (معسكرا) وخطّ فيه مسجدا(عين اتجاهه نحو القبلة، أي نحو مكة)، فأصبح هذا المعسكر مع الأيام مركزًا مهمًّا لتجمع الجيوش وللسكنى، وسرعان ما أصبح هذا "القيروان" مدينة عظيمة مشهورة ومركزا من مراكز العلم والحضارة في العالم الإسلامي"[2]. جمع كل معالم الجمال والرقي، وكل فنون الهندسة والإبداع، دالا في بنيانه المرصوص على درجة اتقان الإنسان العربي لعمله، وعلى حسن تفكيره، وبراعة اختراعه.

وهكذا "تابع عقبة بن نافع الفتح في المغرب حتى وصل إلى ساحل البحر، على البحر الأخضر(المحيط الأطلسي)، غير أن عقبة ترك الحزم وعاد في عدد قليل من أتباعه، فانتهز الروم والإفرنجة فيه الفرصة وهاجموه عند تَهودة في بلاد الزاب، جنوب جبال أوراس قريبا من بسكرة (في المغرب الأوسط) فاستُشهد ومن معه في أواخر سنة 63(آب 683)"[3] ، ولم تتوقف مسيرة العرب في السعي نحو الهدف المنشود بتوقف حياة عقبة، وإنما استلم العرب بعد استشهاده المشعل وساروا بالخطوات نفسها والوتيرة نفسها، وكلهم إصرار وعزيمة وأمل بالفوز، فقضوا بعد ذلك "عشرين سنة أخرى أو تزيد حتى تخلصوا على كل نفوذٍ للروم وللإفرنجة في المغرب، عندئذ استقر المغرب إلى الحكم العربي وبدأ الإسلام ينتشر فيه"[4]، ويذيع صيته شيئا فشيئا، وأخذت تعاليمه في التداول ونوره في الإشعاع، واستمر العرب في دخول الإسلام تباعا مع توالي حركة الفتوحات وتقدمها المستمر، حتى انتهى مصير أغلبهم إلى قبول الإسلام على عقيدة واقتناع، ومن ثم العكوف تحت ظلاله الوارفة والممتدة بامتداد حياة البشرية جمعاء.

---

[1]– عمر فروخ. تاريخ الأدب العربي. ص36.

[2]– عمر فروخ. تاريخ الأدب العربي. ص36.

[3]– نفسه. ص37.

[4]– نفسه. ص37.

"وفي سنة 86 (705م) جاء الوليد بن عبد الملك إلى الخلافة ففصل إفريقية وسائر المغرب عن ولاية مصر وولى عليها موسى بن نصير"[1]، وهكذا اتضحت معالم المغرب في عمومه، واتسع نطاقه، وتحقق طموح العرب ونالوا هدفهم الأسمى، وفتحوا الموقع الأعلى كيف لا.. و"فتحُ المغرب يُعد في حد ذاته غاية قُصِد من ورائها نشر الإسلام في ربوع إفريقية من ناحية، ومن ناحية أخرى قد مهّد السبيل أمام العرب لفتح الأندلس"[2].

حري بنا في هذا المقام أن نتأمل في طول مدة الفتح ونبحث في بطون كتب الأدب والتاريخ عن الأسباب التي أدت إلى إطالة الفتح وعرقلة مسار العرب نحو تحقيق الهدف المنشود، ما جعله "يستغرق مدة طويلة، تزيد على سبعة عقود، وهذا راجع للأسباب التي، سنوجزها فيما يلي:

أولا: طبيعة بلاد المغرب وجغرافيته الوعرة، جعل من تحركات الجيوش الإسلامية من الصعوبة بمكان.

ثانيا: التركيبة السكانية لسكان المغرب من البربر، وتنظيمهم القبلي، الذي يتميز بالشجاعة، وعدم الاستكانة، أو الخضوع صعَّب من أمر الفتح.

ثالثا: بُعد بلاد المغرب عن مركز الخلافة في دمشق، جعل من عملية الإمداد والتموين أمرا شاقًّا.

رابعا: انتهاج العرب في فتوحاتهم للمغرب سياسة الكر والفر، مُكتفين في ذلك الوقت بالغزو، ثم بالعودة بالأموال والغنائم، وفرض الضرائب على أهل المغرب من دون استقرار، واستمر هذا الوضع حتى بناء مدينة القيروان.

خامسا: انقسام المسلمين على أنفسهم، وصراعهم مع بعضهم البعض، بعد الفتنة الكبرى، وقيام الحروب الداخلية فيما بينهم من أجل التناحر على الخلافة، وظهور الفرق المذهبية.

---

[1]– نفسه. ص37.

[2]– عبد العزيز عتيق. الأدب العربي في الأندلس. دار النهضة العربية للطباعة والنشر. بيروت. دط. ص28.

سادسا: عرقلة الروم لحركة الفتوحات الإسلامية في بلاد المغرب؛ خاصة بعد أن فُقِدت بلاد الشام ومصر.

سابعا: سيطرة الروم البحرية، وامتلاكهم أسطولا قويًّا، وتحكمهم في شواطئ حوض المتوسط"[1].

وبالرغم من هذا وذاك وكثرة العوارض وامتداد الزمن، إلا أن جهد العرب كُلِّل بالنجاح، وغايتهم انتهت بالتحقق، واستطاعوا أن يزرعوا بذور الإسلام في أوسع نطاق، لأن" فتحهم للمغرب يعد غاية قُصِد من ورائها نشر الإسلام في ربوع إفريقية من ناحية، ومن ناحية أخرى قد مهّد السبيل أمام العرب لفتح الأندلس"[2]، وهكذا كان "فتح المغرب مقدمة لفتح بلاد الأندلس لأنه المجاز الطبيعي إليها"[3]، ومن خلال ما قُدم سلفا نضيف نقطة تستحق الذكر متمثلة في أبرز نتائج هذا الفتح المبين وهي أن العرب قد لاقوا "من الجهد والخسائر مالم يلقوا مثله في فتح آخر، ولكن النتيجة التي توصلوا إليها كانت رائعة حقا، فقد عُرِّب المغرب إلى حد كبير، وتحول إلى الإسلام تحولا عميقا"[4]، ونشر هذا الأخير أسسه وتعاليمه ونوره، لينتشر معها الأمن والعلم والتآخي بين الشعوب.

ب-فتح الأندلس:

بعدما طلعت شمس الإسلام في سماء الأمة العربية، وتسلل دفْؤُها بين شعوبها، "وانتشر شعاعها في كثير من بقاع الأرض بفضل سماحة الدين وقوة أهله، وشجاعتهم النادرة وهمتهم الأبية، وإقدامهم على الغزو والجهاد، غير هيابين ولا وجلين، يريدون نشر الدين الإسلامي وإعلاء كلمته في كل بقعة تطلع عليها شمس النهار، لما بدا لهم من مزاياه وعرفوا من محاسنه"[5]، وأدركوا من منافعه.

---

[1]- أسامة سيد علي. تاريخ المغرب والأندلس. ص32.

[2]- عبد العزيز عتيق. الأدب العربي في الأندلس. ص28.

[3]- نفسه. ص19.

[4]- نفسه. ص19.

[5]- نفسه. ص15.

ومن المعروف أن أي حاكم أو والي حين يتولى كرسي العرش تدفعه نفسه لطلب المزيد، وعدم الاكتفاء بما لديه والتطلع لتطويره أو الإضافة عليه والتوسع فيه، سواء بالتفاوض أو الحرب، وهو ما يوسم بعزة الظفر "التي أحدثت في نفوس قوّاد العرب تطلعا إلى فتح البلاد النائية والمماليك البعيدة، ليخلصوا أهلها من رجس الشرك والوثنية، ومن المظالم التي كانت تصب عليهم"[1] هذا بالإضافة إلى الأثر الإيجابي وراء انتشار الإسلام واعتناق العرب والبربر إياه، المتجلي في تفتح ذهنياتهم وتنوير عقولهم، وتقبلهم للحوار، وتوق أنفسهم للحرب والجهاد في سبيل الله، ولما أدرك موسى بن نصير هذه الرغبة الجامحة والنزعة الثابتة، استغلهما في دعوتهم وتوجيههم إلى الفتوحات الخارجية، بداية بالسعي لفتح الأندلس، فصارت أنظار المسلمين ككل تتجه نحو الضفة الشمالية للبحر الأبيض المتوسط بعدما تمكنوا من بسط نفوذهم وسيطرتهم على الضفة الجنوبية له، ليرسموا خطتهم ويحددوا أمر دخول الأندلس كمبتغى لابد من تحقيقه، فهي جنة فوق الأرض لا منافس لجمالها، ولا شبيه لها في نعمائها، ولا واصف يوفيها حقها في الوصف، ولا مُحصي بإمكانه أن يعُد خيراتها ومحاسنها.

وفي ذلك يقول لسان الدين بن الخطيب: "خص الله تعالى بلاد الأندلس من الريع، وغدق السقيا، ولذاذة الأقوات وفراهة الحيوان، ودرور الفواكه، وكثرة المياه، وتبحر العمران، وجودة اللباس، وشرف الآنية، وكثرة السلاح، وصحة الهواء، وابيضاض ألوان الإنسان، ونبل الأذهان، وفنون الصنائع، وشهامة الطباع، ونفوذ الإدراك، وإحكام التمدن والاعتمار بما حرمه الكثير من الأقطار مما سواها"[2]، ويضيف عبد العزيز محمد عيسى قائلا: "الأندلس إقليم طيب التربة خصيب الأودية، به كثير من الجبال التي تكتنف مراعي واسعة وسهولا ممرعة، تشقها أنهار عظيمة وجداول كثيرة، وبه أشجار باسقة ورياض ناضرة، وبساتين حافلة ومزارع كثيرة ، وبه أشجار باسقة ورياض ناضرة، وبساتين حافلة ومزارع كثيرة وهو جم الخيرات وافر الفواكه، باسم الأزهار كثير الرياحين كما قال ابن خفاجة في أثناء وصف محاسنه:

---

[1]- المرجع نفسه. ص15.

[2]- عبير عبد الصادق محمد بدوي. من روائع الأدب الأندلسي. دار النشر الدولي. ط1. 1434هـ- 2013م. ص11.

يَا أَهْلَ أَنْدَلُـــسٍ للهِ دَرُّكُـــمُـــــو مَاءٌ وظِلٌّ وَأَنْهَارٌ وَأَشْجَـــــــارٌ

مَا جَنَّةُ الخُلْـدِ إِلَّا فِي دِيَّارِكـمُــو وَلَوْ خَيَّرْتُ كُنـــــتُ أَخْتَـــارُ

لَا تَحْسِبُوا بعْد ذَا أَنْ تدْخُلُوا سَقَـرًا فَلَيْسَ تَدْخُلُ بَعْدَ الجَنَّةِ النَّـــارُ

وهو جيد الهواء، معتدل المناخ، ربيعه وخريفه، ومشتاه ومصيفه على قدر عال من الاعتدال وسطة من الحال"[1] فهل يمكن للمتأمل فيها أن يقاوم سحرها ويتجاوز جاذبيتها؟، من المعقول أنه لا يستطيع أي سائح فيها أو دارس عنها أو مؤرخ لها أن لا ينبهر بجمالها، بل كل واحد من هؤلاء يصفها من زاوية نظره ويذكر شيئا جديدا لم ينتبه أو لم يتطرق إليه الآخرين، وهذا هو الأمر الذي جعل "بلاد الأندلس مقصدا للطامحين إلى المجد والمال من أهل العلم والتجارة والصنائع"[2].

فهي تبدو مملكة مغرية لناظريها حيث تسحرهم بجمال موقعها وخصب أرضها، ودقة عمرانها وكثرة خيراتها، إلا أن هذه المملكة مكبلة بين شراك الكفر ومحاطة بالأصنام من كل جانب، كما أن الأحوال مضطربة فيها إلى حد بعيد "من تنافر بين طوائف الشعب، وضرائب باهظة على الناس، واستبداد الموسرين بالفلاحين، وتضعضع السلطة، هيأ الفرصة لغزو هذه البلاد"[3]، وهنا علت همة القائد موسى بن نصير، فعزمت نفسه، وأصدر كلمته بتوجيه "مولاه طارق بن زياد والي طنجة إليها، سنة ثنتين وتسعين هجرية على رأس جيش يزيد على اثنتي عشر ألف مقاتل من العرب والبربر، وبعدما أمده بالجنود، نبهه إلى عدم التوغل بغير إذنه، وأمره ألا يتجاوز مكانه حتى يلحق به"[4]، "فعبروا البحر بين طنجة والجزيرة الخضراء "بالأندلس" ونزلوا جبل الفتح الذي سمي فيما بعد جبل طارق"[5].

---

[1]– عبد العزيز محمد عيسى. الأدب العربي في الأندلس. مطبعة الاستقامة. دط. دت. ص09.

[2]– محمد رضوان الداية. في الأدب الأندلس. ص43.

[3]– سامي يوسف أبو زيد. الأدب الأندلسي. ص18.

[4]– نفسه. ص20.

[5]– عبد العزيز محمد عيسى. الأدب العربي في الأندلس. ص15.

"ولم تكد بشائر هذا الانتصار تصل إلى عدوة المغرب، حتى أخذ المسلمون يتدفقون على الأندلس ويستوطنون النواحي المفتوحة، وانضم كثير منهم إلى جيش طارق"[1] وزاد عددهم وتوحدت كلمتهم وقوت عزيمتهم، وثارت ثائرتهم، وعزموا على مواجهة جيوش القوط وكل من اعترض سبيلهم دون تردد، وبأقصى ما أتوا من قوة وباستعمال ما أُتيح لهم من ذخيرة حربية.

"ولم يلبث موسى بن نصير أن توجه إلى الأندلس، بجيش يزيد على العشرة آلاف من البربر والعرب، وكان لقاء القائدين في طليطلة"[2]، التي "أقاما فيها سنتي 94-95هـ/ 713-714م، وضرب للبلاد عملة جديدة تحمل على أحد وجهيها شهادة أن لا إله إلا الله"[3]، "والتقى جيش المسلمين وجيوش القوط ودارت الحرب وكان النصر لطارق وصحبه"[4]، "وبذلك كان أول عربي حكم قطرا أوروبيا، واستطاعا طارق وموسى أن يتما فتح شبه جزيرة الأندلس إلا جانبا يسيرا منها "في الشمال الغربي"[5]، وبعد جهد جهيد وسعي حثيث ومحاولات مستمرة مشبعة بالتكافل والاتحاد، نال المسلمون هدفهم بعدما تغلبوا على منافسيهم و"أورثهم الله أرض أعدائهم وديارهم وأموالهم"[6]، ودخلوا الأندلس آمنين ومسرورين بالنصر الذي كان حليفهم بمعونة ومشيئة الله العزيز الحكيم.

بعد إلقاء نظرة موجزة على فتح المغاربة للأندلس حري بنا عرض الحياة المغربية من جميع مناحيها، لأجل أن نستشف أثر هذا الفتح أو ما الإضافة التي أضافتها الأندلس بعدما انضمت للقطر المغربي؟

وتجدر الإشارة إلى أن المسلمين المغربيين بعد فتحهم للأندلس، توحدت كلتاهما وصارت الأندلس تحت حمى المغرب، منتمية إليها وجزء منها، لدرجة أن الحديث عن المغرب يصير له صلة بالأندلس، والحديث عن الأندلس يستحضر المغرب بالضرورة، وكل جانب منها له علاقة

---

[1]- سامي يوسف أبو زيد. الأدب الأندلسي. ص20.

[2]- نفسه. ص20.

[3]- عبير عبد الصادق محمد بدوي. من روائع الأدب الأندلسي. ص18.

[4]- عبد العزيز محمد عيسى. الأدب العربي في الأندلس. ص15.

[5]- عبير عبد الصادق محمد بدوي. من روائع الأدب الأندلسي. ص18.

[6]-عبد العزيز محمد عيسى. الأدب العربي في الأندلس. ص16.

بالفتح، لكون هذا الفتح علامة خير ومنفعة لكليهما، لأن "الفاتحين العرب حين دخلوا إلى الأندلس كان هدفهم نشر الدعوة، وتبليغ الرسالة، وحملوا معهم كل ما كان لديهم من ألوان الثقافة والعلم والفكر؛ وانتشرت كتاتيب المؤدبين واتسعت حلقات الفقهاء والعلماء لطلاب العلم من كل جنس ودين، وساعد على ذلك تسامح الإسلام ومعاملة سائر المواطنين بالعدل والحسنى"[1]، وتغيرت الأمور للأحسن، وتمازجت الأفكار وارتقت، وتنورت الذهنيات وتفتحت، وكثرت المعارف وتنوعت وزالت الحدود وتوسعت، وفي هذا يختصر القول بدوي في نتيجته التي توصل إليها في تصريحه: "بالفعل من يوم أن وطئت أقدام المسلمين بلاد الأندلس وقد كان ذلك إعلانا للبشرية ببداية عهد جديد من ازدهار العلوم والفنون والثقافة وشتى مجالات الحياة"[2]، وإعلان بتحسن الأوضاع، وتغير نمط الحياة ككل.

2- عقليا وفكريا:

شهد المغرب العربي نهضة فكرية وأدبية تجسدت في ثلة من الفنون والعلوم المتنوعة حسب تفرعاتها وانقساماتها، وكان على رأسها الأدب الذي سنلقي عليه الضوء لأجل أنْ نخصه ببعض الحديث، بهدف أن نرصد معالمه ونتعرف على إرهاصاته، ومدى تطوره وتجدد فنونه عبر مساره، وقبل هذا وذاك تجدر الاشارة إلى أن المغرب كان مؤلفا من بلدان ترتد شعوبها إلى أجناس مختلفة، ولكنهم يلتقون على مبدأ واحد ذلك أنهم يستظلون تحت ظل شجرة الأدب الواحدة التي أخذ كل بلد فيها بجذع يقومه كما يشاء ويهتم به ويطوره حسب ثقافته واطلاعه، لذلك صرح ذوي الأقلام المدونة لتاريخ الشعوب في أمهات الكتب من خلال أبحاثهم المتواصلة، أن الحياة الأدبية بجوانبها العقلية والفكرية كانت نقطة وضيئة في المغرب العربي على اختلاف مراحله وتقلب أيامه وتواتر الأجيال فيه، لأنه شهد منذ بدايته حركة نشطة في شتى فنونه، أعجب بها كل سمع بها أو قرأها من الباحثين والمؤرخين وكل المهتمين بالأدب في عمومه، كما يجب علينا أن ننوه إلى أن المبدعين سواء أكانوا فنانين أو شعراء أو علماء قد

---

[1]- ينظر: محمد رضوان الداية. في الأدب الأندلسي. دار الفكر المعاصر. بيروت. ط3. 1430هـ- 2009م. ص43.

[2]- عبير عبد الصادق محمد بدوي. من روائع الأدب الأندلسي. ص59.

كان لهم حظا كريما ونصيبا عظيما من تشجيع ورعاية الوزراء والخلفاء وأولياء الأمور لذلك تشكلت العقول المنتجة على نحو مثير وجميل، وأخرجت نتاجا مبهرا ومتميزا.

ومرَّ الأدب بفترات ضُعفٍ كما مر بفترات استعاد فيها قوته وبريقه وإشراقه، إلا أنه من المنطقي عدُّ الأدب في كل من المغرب والأندلس أدبا واحدا، بحكم انتماء الأندلس للمغرب وتوحيد الدولتين الموحدية والمرابطية لكيانهما الذي أصبح واحدا أيضا، وقد كان هذا الأدب بفنيه –الشعر والنثر– بعيدا عن أفراد المجتمع على اختلاف طبقاتهم ومستوياتهم، حيث أنه "لم يؤثر عن عصر الفتوح في المغرب والأندلس (23–94 =644–690 م) أدب، مع الإيقان بأن العرب كانوا في أثناء تلك الفتوح بحاجة إلى شعرٍ وخطابة يستخدمونهما في حياتهم الحربية على الأقل، أمّا الشعر والنثر المرويان عن طارق بن زياد ففيهما موقفان: موقف راجحٌ هو أن خطبة طارقٍ والأبيات المنسوبة إليه منحولةٌ كلها، وهنالك موقف مرجوح (ضعيف) هو أن النثر والشعر لطارق بن زياد نفسه.

وعلى كل فإننا "إذا ألفينا شيئا من الشعر أو النثر . في هذه الفترة . فإنه يكون قد جرى على لسان عرب من جنود الفتح فيُعدُّ حينئذ من أدب المشرق لا من أدب المغرب، من ذلك مثلا أدب موسى بن نُصير كان عربيا فصيحا بليغا يُروى عنه شيء من الشعر والنثر"[1]، وهنا لابد من التنويه إلى أن الشعر في بداية الفتح كان غائبا لغياب الشعراء المغاربة الذي لم يتمكنوا من اللغة العربية، ولكن مع توالي الأيام ومرور الزمن اجتمعت تلك الأجناس المختلفة ثم انصهرت في بوتقة الإسلام الذي نص على تطبيق تعاليم القرآن الكريم، وهذا الأخير بطبيعة الحال كُتب باللغة العربية القُحَّة، مما أسهم في انتشار اللغة العربية بما يحمله هذا الانتشار في مكامنه من التأثر وكذا التعلق بها والسعي الحثيث للتنويع في الكتابة والمحاولة الدائمة في فهم كتاب الله، ودليل ذلك "أن البربر في المغرب قد بدأوا يتعلمون القرآن والفقه والنحو منذ أيام عقبة بن نافع (ت63) فقد ترك عقبة في البربر القرآن وأمور الإسلام، وكذلك فعل موسى بن نصير فإنه لما جاز إلى الأندلس للحاق بطارق ترك في المغرب سبعة عشر رجلا من العرب يعلمون

[1]– عمر فروخ. تاريخ الأدب العربي. ص40.

البربر القرآن وشرائع الإسلام، وقد كان المُنَيْذر اليماني يُحدث في إفريقية بأحاديث رسول الله"[1] عليه أفضل الصلاة وأزكى التسليم.

واستمرت محاولات الأدباء المغاربة نحو الإبداع في الكتابة رويدا رويدا حتى اهتدوا إلى نظم الشعر في أغراض متنوعة بتنوع حياتهم واضطرابها وعدم دوامها على حال، فبرزت قصائد كثيرة في الحرب وأخرى في وصف ثوراتهم الداخلية والخارجية على الرغم من أنه كان تقليدا لشعر المشارقة إلا أنه عبر عن قضايا مجتمعهم وعن معظم انشغالاتهم، ولازمه التغيير والتحسن التدريجي حتى ارتقى شعرهم وصار نموذجا من نماذج الشعر العربي التي يُحتذى بها، ورافدا من روافده على مر التاريخ.

3- حضاريا:

الحديث عن حضارة المغرب هو حديث عن تاريخ عريق وممتد كله إشراق وحيوية سواء في الماضي أو الحاضر، ذلك أن "سكان المغرب أهل بداوة وأهل حضارة، فحياتهم من هذه الناحية شبيهة بحال العرب في شبه جزيرة العرب، على أن ظل الحضارة في المغرب أوسع فالعمران فيه أكثر وأقدم عهدا مما في شبه جزيرة العرب حيث نشأ الجنس العربي وتطورت اللغة العربية وجرى الأدب العربي على لسان أهله الأولين، وأما بداوة المغرب فتختلف أيضا من بداوة المشرق في أمرين: إن البدو في المشرق دائمو الترحال يتنقلون بمواشيهم من مكان إلى مكان يتتبعون مساقط الغيث، حتى إذا جف الماء المُتَجَمِّعُ في بقعةٍ ونفد عشبها ارتحلوا إلى مكان آخر، فبيوتهم من أجل ذلك خيام يحملونها معهم حيث ذهبوا، أما في المغرب فللبدو رحلتان: يرحلون في الشتاء إلى مكان ينزلون فيه، ثم يعودون في الصيف إلى مكانهم الأول، ولذلك تراهم في بعض الأحيان يُقيمون بيوتا من حجر، ثم هم فوق ذلك يُربون الماشية ويزرعون الأرض معا.

[1]- المرجع نفسه. ص41.

وكثير من عادات أهل المغرب الإفريقي في الحياة الاجتماعية كان يشبه عادات أهل المشرق من البدو، ولا يزال كذلك إلى حد كبير"[1]، فلا اختلاف رصده الباحثين ولا تغيير يُذكر في هذا المجال.

4- اجتماعيا:

من باب الإنصاف وتجاوز الاجحاف أن نقرَّ بأنّ الموقع الجغرافي له عميق التأثير بالإيجاب أم السلب على حياة الشعوب، واقتصادهم وسياستهم وعلومهم وآدابهم، وكل علاقاتهم وإنتاجهم، وهو الأمر ذاته بالنسبة للمغرب "فبيئتة الجغرافية أثّرت في الحياة لدى سكان المغرب تأثيرا كبيرا، فقد قسّمت السكان بين بدو وحضر، شأنهم شأن العرب في شبه الجزيرة العربية، فقد استقر البدو في أعماق الصحراء يعيشون عيشة التنقُّل والترحال في شكل قبائل متفرقة، لكل قبيلة رجل يحكمها يُسمَّى شيخ القبيلة وهم ينتجعون المراعي ويربون الإبل والأغنام، ويُغيرون إغاراتٍ منتظمة على مناطق الخصب والاستقرار بُغية الظَّفر بخيراتها وثرواتها، واستقر الحَضر على أطراف الشريط الساحلي الضيق شمالا حيث تتوافر مياه الأمطار وتكثُر الأنهار، فتنوعت المؤثرات الثقافية التي تسربت عبر المضيق.

وعن طريق هذا المضيق اتصل المغرب اتصالا مباشرا بإسبانيا؛ فأصبحت الصِّلات قوية بين سكان الساحل الحضر وبين مدن الأندلس، ومن هنا انتشرت المؤثرات الثقافية والحضارية بين إقليم بلاد الساحل وبين بلاد الأندلس"[2]

شهد المغرب ازدهارا في شتى مناحي الحياة الاجتماعية، بداية بتنوع عناصر شعوبه خاصة بعد فتح الأندلس وتمازج الأجناس، من عرب وبربر وموالي ومولدين ويهود ونصارى، ولابدّ أن ننوه هنا إلى أن البربر "تسمية أطلقها الرومان على الشعوب ذات الطابع البدوي التي تفتقر إلى التنظيم المركزي الموَحَّد، بعيدا عن الحضارة الرومانية"[3]، وقد "كانوا يشكلون في

[1]- عمر فروخ. تاريخ الأدب العربي. ص35.

[2]- أسامة سيد علي. تاريخ المغرب والأندلس. ص06.

[3]- نفسه. ص06.

مستهل الفتح الأكثرية بالقياس إلى العناصر الأخرى"[1]، وعرفوا حركة ونشاطا مستمرين منذ بداية تواجدهم، أما العرب "فقد شكلوا طبقة أرستقراطية كانت تحس بالتفوق والتعالي، مما ولد احتكاكا بالبربر الذين كانوا يثورون عليهم أحيانا، وقد آثر العرب الاستيطان في البوادي والمفاوز التي تلائم طبائعهم، وانقسموا إلى قيسية ويمانية، ومن الناحية الاجتماعية ارتبط العرب بجيرانهم أهل البلاد بالمصاهرة، وكانوا يسمونهم عجم الأندلس"[2]، وتوطدت الصلة بينهم وامتدت أواصر التآخي والتفاهم مؤشرة إلى بداية تشكل مجتمع متماسك القوام، مشترك الأهداف، متبادل الأفكار والتقاليد، ومتقبل الاختلاف العرقي مادام الجميع إخوة في الله.

هذا بالإضافة إلى أهل الذمة "وهم اليهود والنصارى الذين بقوا على ديانتهم، وتُركت لهم حرية العقيدة وأُدخلوا في ذمة المسلمين"[3] الذين عاشوا إلى جانبهم تحت حماية السلطة، بيد أن اليهود كانوا يعيشون في ثراء فاحش خاصة "الذين امتهنوا تجارة العبيد، وبيع أدوات الزينة، فضلا عن أن بعضهم تقلّب في مناصب الدولة"[4]، إلى جانب طائفة المولدين التي شاركتهم في الإقامة على البقاع المغربية، لكونهم "الجيل الذي نشأ من المصاهرة بين العرب والبربر من جهة، والعرب بالإسبانيات والصقليات من جهة أخرى"[5]

وعاشت هذه الفسيفساء الاجتماعية المختلفة الأجناس، والمتعددة الصفات، والمتنوعة المعتقدات، في بقعة واحدة تحت راية الإسلام الواحد الذي ساوى بينهم وجمع شملهم، ووجدوا فيه سماحة خلق وحسن جوار ولطف معاملةٍ، واعتدال شرائعٍ، وحرية تدينٍ، وحتى حرية ممارسة طقوسهم وعاداتهم بأريحية تامة، مع تمتعهم بحقوق وأدائهم لواجبات.

ونافلة القول إن المغرب بلد كبير جَمَعَ بين كفتيه أكبر الأسماء اللامعة من علماء وأدباء وفنانين، وهذا البلد كان شيئا وصارت فيه أشياء بعد ضمه للأندلس، والاستفادة من ما فيها بعد

---

[1]– يوسف أبو زيد. الأدب الأندلسي. ص34.
[2]– نفسه. ص34.
[3]– نفسه. ص35.
[4]– نفسه. ص35.
[5]– نفسه. ص36.

فتْحها والاستيلاء عليها، وتَنَقُّلِ المسلمين في كل أرجائها ساعين لإصْلاحها ونَشْرِ الإسلام فيها وتنْظِيفِها من الأوثان وبقايا الأجانب.

وهكذا وفرت جوانب الحياة المتنوعة مجالا رحبا للأدب لينطلق نحو الإبداع كيف شاء ومتى شاء، والمطلع عن الحياة الأدبية المغربية يجدها مزهرة في كل فصولها، وقد كان للشعراء يد طولا فيما وصلت إليه؛ لأنهم كانوا واعين لأدوارهم ومُتْقِنين لأعمالهم، ومُسْتعْرِضين لكل قضايا مجتمعاتهم في قوالب شعرية تُصْغَى لها الآذان و تَبتهِج لها النفوس، ويستقبلها المتلقين بكل حفاوة وشغف، وهكذا بقي إنتاجهم على مر السنين تراثا حيا ينبض بالحيوية والتنوع، يتماشى وكل مجريات الدهر وتقلباته لكونه تراث ضخم في كمِّه، عميق في فِكره، متنوع في موضُوعِه.

الفصل الأول:

الموشح والزجل مقاربة مفهومية ومصطلحية

أولا- الموشح

1. مفهوم الموشح

1- 1- لغة

1- 2- اصطلاحا

2- سبب التسمية

3- نشأة الموشح

3- 1- الموقف الأعجمي

3- 2- الموقف العربي

3-3- الموقف الأندلسي

4- بنية الموشح

ثانيا- الزجل

1- مفهوم الزجل

1-1- لغة

1-2- اصطلاحا

2- نشأة الزجل وتطوره

3- بنية الزجل

ثالثا- الفرق بين الموشح والزجل

1- أوجه الاتفاق

2- أوجه الاختلاف

الموشح والزجل مقاربة مفهومية ومصطلحية:

أولا- الموشح:

الموشح فن شعري خرج إلى دنيا الإبداع في أواخر القرن الثالث الهجري، الموافق للتاسع من الميلاد، ترعرع في أحضان مجموعة من الوشاحين الكبار، حتى اكتمل نموه وصار فنا قائما بذاته، متعددا بقوافيه ومتنوعا في أوزانه، محتويا في ثناياه اللغة الفصحى واللغة العامية منفردا في شكله ومضمونه بخصائصه الفنية التي تميزه عن الشعر العربي التقليدي، وهو الأمر الذي جعله يحقق الاستقلالية والاختلاف عن باقي الفنون الشعرية، وبذلك يعلن ثورة عارمة في الساحة الأدبية نتيجة تحرره من قيود القافية، وخروجه كلية عن دائرة القصيدة العمودية التي تخضع لسلطة التقاليد الموروثة عبر تاريخ الشعر العربي العريق، ليتأسس الموشح وينتشر بسرعة في كثير من أنحاء البلدان العربية.

يعود سبب توسعه السريع وشهرته البالغة لما عرفه من إقبال كبير سواء من المتلقين الذين يستهويهم هذا اللون الموسيقي المستحدث وتميل نفوسهم للطرب، أم من الشعراء الذين أسهموا في التعبير عن آلام وآمال وعادات وأفكار الشعوب بوساطة موشحاتهم التي تطرقت إلى شتى المواضيع في حلاوة اللفظ ودقة المعنى ورقة الأسلوب، حتى صارت بمثابة مرآة تعكس حياتهم وتترجم أفكارهم، ودليلا قويا على عبقرية وبراعة الشاعر الأندلسي.

لم يتوقف أمر الموشح على إقبال المتلقين فقط، بل تعداه إلى الباحثين واللغويين والمؤرخين وكل من عاصر تلك الفترة أو عاش بعدها، فأغلب هؤلاء أسالوا حبر أقلامهم في سبيله باحثين في ماهيته وتسميته واشتقاقاته.

1- مفهوم الموشح

أ-لغة:

قبل الشروع في الحديث عن ماهية الموشح من ناحية الاصطلاح، لابد من إدراج معناه اللغوي وفق ما ورد في معاجم اللغة القديمة منها والحديثة، بداية بمعجم لسان العرب الذي أورد فيه ابن منظور تعريفا للموشح في قوله: "الوشاح كله حلي النساء، كرسان من لؤلؤ وجوهر منظومان مخالف بينهما معطوف أحدهما على الآخر، تتوشح المرأة به، ومنه اشتق توشح الرجل بثوبه"[1]وهو نفس ما ذهب إليه الفيروز آبادي في محيطه :"الوشاح بالضم والكسر: كرسان من لؤلؤ وجوهر منظومان يخالف بينهما معطوف أحدهما على الآخر، وأديم عريض يرصع بالجوهر تشده المرأة بين عاتقيها وكشحيها"[2]، وورد أيضا في معجم المنجد في اللغة والأعلام: "الوشاح ج وشح وأوشحة ووشائح: شبه قلادة من نسيج عريض يرصع بالجوهر تشده المرأة بين عاتقيها وكشحها"[3]، فكل هذه المعاجم لها زاوية نظر واحدة ما جعل اشتقاقها مشتركا، ومتفقا في إرجاع الموشح للوشاح المرصع بالجوهر.

أما الرافعي فقد أبدى رأيه في صدد التعريف بهذا الفن المستحدث وأعطى له بدوره تعريفا يتفق إلى حد بعيد مع المفاهيم السابقة وذلك في قوله: "والذي نراه في أصل هذه اللفظة أنها منقولة عن قولهم: ثوب موشح، وذلك لوشي يكون فيه، فكأن هذه الأسماط والأغصان التي يزينوه بها هي من الكلام في سبيل الوشي من الثوب، ثم صارت اللفظة بعد ذلك علما"[4] فالرافعي هنا قد حصر مفهوم الموشح مباشرة في حيز الزينة انطلاقا من التشابه الموجود بينه وبين الثوب المزين الذي يُضفي على أسماطه وأغصانه بهاء وحسنا.

---

[1]- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري. لسان العرب. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان. ط1. 1424هـ. مادة "وشح". ص750.

[2]- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي. القاموس المحيط. تح أبو الوفاء نصر الهوريني. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان. ط2. 1428هـ-2007م. ص272.

[3]- مجموعة من الأساتذة. المنجد في اللغة والأعلام. دار المشرق. بيروت. الطبعة الثالثة والأربعون. 2008. ص901.

[4]- مصطفى صادق الرافعي. تاريخ آداب العرب. ص773.

وصولا إلى إبراهيم أنيس الذي جمع التعاريف السابقة في تعريف موجز يُلَمْلِمُ فيه شتات الأقوال ويُفصل من خلاله طبيعة العلاقة الجمالية القائمة بين الموشح والوشاح مبينا مواطن التشابه والالتقاء بينهما في قوله: "الموشح تشبيه بالوشاح أو القلادة حين تنظم حباتها من اللؤلؤ والجوهر، على نسق خاص وترتيب معين، فالصانع الماهر حين ينظم العقد من أنواع مختلفة من الأحجار الكريمة يرتب خرزاته ترتيبا يرتضيه ذوقه، وقد بدأ باثنين من نوع ثم ثلاث من نوع آخر ثم واحدة من نوع ثالث...وهكذا الموشحات يبدأ الناظم فيها بوزن خاص وقافية خاصة، ولا يكاد ينظم منها أشطرا حتى ينتقل إلى وزن آخر، ثم يعود بعد قليل من الأشطر إلى القافية والوزن اللذين بدأ بهما، وتتكرر هذه المغايرة في الأوزان والقوافي، خاضعة لنظام خاص حتى ينتهي الموشح"[1].

المتفق عليه من خلال ما قُدم في الجانب اللغوي أن الموشح حظي باهتمام بالغ كشفت عنه تعدد الدراسات المؤدية في مجملها إلى تنوع التعريفات التي تقترب في الأصل من بعضها البعض، لتتفق في كون الموشح نوع من أنواع الحلي المتألف من نظمين مصنوعين من جوهر وأحجار كريمة تتزين بهما المرأة، وهذا ما خلق علاقة المشابهة بين الوِشاح الذي يترصع بالزخارف، وبين الموشح الذي يتجمل بالقوافي المتنوعة والأوزان المختلفة، والاشتراك بينهما متجلٍ في الجمال والزخرفة والتناسق الناتج عن دقة ترتيب وتنظيم أجزائه التي تشبه العقد المتشكل من حبات اللؤلؤ المستوية والمنسجمة.

ب- اصطلاحا:

بعد عرض مفهوم الموشح لغويا حري بنا أن نعرضه اصطلاحيا حسب ما توصل إليه مجموعة من الباحثين والأدباء، والبداية كانت بابن الأثير الذي يرى أنها قصيدة من نوع خاص "يبني الشاعر فيها أبياته على بحرين مختلفين فإذا وقف من البيت على القافية الأولى كان شعرا مستقيما من بحر على عروض، وإذا أضاف إلى ذلك ما بنى عليه شعره من القافية الأخرى كان أيضا شعرا مستقيما من بحر على عروض، وصار ما يضاف إلى القافية الأولى

---

[1]- ابراهيم أنيس. موسيقى الشعر. مكتبة الأنجلو المصرية. ط2. 1952. ص217.

للبيت كالوشاح"[1]، مع مراعاة التناسق بين أجزائها، والتوازن بين أغصانها وأسماطها، ويأتي ابن القيم ليضم صوته وتعريفه للتوشيح لصوت ابن الأثير وما أفاد به، فيقول: "أن تكون ذيول الأبيات ذات قافيتين على بحرين أو ضربين من بحر واحد فعلى أي القافيتين وقفت كان شعرا مستقيما"[2]، متميزا ومستقلا بشكله ومضمونه.

وهكذا تتضح الصورة الأولية لفن التوشيح بعد تتبعهم ومقارنتهم له بالقصيدة العمودية، ومن ثَمة تزويدهم إياه بشروحات وتعريفات عديدة، تنتهي بإدراجه ضمن قائمة الفنون الشعرية بصفة عامة، والأبشيهي على الخصوص جعله من ضمن فنون الشعر العربي عندما قال: "هذه الفنون السبعة منها ثلاثة معربة أبدا، لا يغتفر اللحن فيها، وهي الشعر القريض، والموشح والدوبيت* ومنها ثلاثة ملحونة معربة أبدا، وهي الزجل والكان كان** والقوما***، منها واحد وهو

---

[1]- ضياء الدين بن الأثير. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. ص465.

[2]- شمس الدين أبي عبد الله محمد بن أبي بكر المعروف بابن الجوزية. الفوائد (المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان). دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان. ص232.

*- الدوبيت(الرباعيات): ظهرت في العصر العباسي الأول وفي عصر الدول والامارات جاء الفرس بهذا اللون واشتركوا مع العرب في نظمه بطريقة كانت مستعملة في الشعر الفارسي القديم ابان القرن الخامس وأطلقوا عليها اسم (الدوبيت) والتي هي كلمة فارسية مركبة ومن كلمتين هما (دو) بمعنى اثنين، (بيت) وهي نفس اللفظ العربي لبيت الشعر ثم استخدموا لها وزنًا جديدا هو (فَعْلُنْ مُتفاعلن فَعُولُنْ فَعْلُن). مرسي الصباغ. قراءة جديدة في الشعر الشعبي العربي. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر. الإسكندرية. ط2. ص53.

**- الكان كان: "نشأ في بغداد في حدود النصف الثاني من القرن الخامس الهجري، ومنها انتقل إلى مصر، ولفظ الكان كان) يطلق على نفس المعنى الذي تحمله عبارة (كان يا مكان في سالف العصر والأوان)، و من ناحية بنائه الفني يتكون من وزن واحد وقافية واحدة لكن الشطر الأول أطول من الثاني..إلا أنه لا يتقيد بأوزان الشعر المتعارف عليها كما أنه ينظم من أربعة أقفال مختلفة القوافي ويكون القفل الأخير منه –أي الرابع– مردوفا بحرف علة وتسمى الأقفال الأربعة بيتا. مرسي الصباغ. قراءة جديدة في الشعر الشعبي العربي. ص74.

***- فن القوما: هو لون من ألوان الشعر الشعبي الذي نشأ في العراق بغرض استخدامه في تسحير الناس في شهر رمضان ولذلك سمى بالقوما وهذا أيضا ربما يكون من اشتاق اسمه من قول المغنيين للتسحير في أخر كل بيت (قوما للسحور). مرسي الصباغ. قراءة جديدة في الشعر الشعبي العربي. ص75.

البرزخ"[1]، وهذه الفنون تتميز بصفة الشعبية، ويستقل كل فنّ منها عن الآخر بخصائصه ومقوماته.

ويعرف فروخ الموشحة قائلا: "هي قطعة شعرية طويلة في الأغلب تتألف من مقاطع تترتب فيها الأشطر والقوافي على نسق مخصوص"[2]، حيث يسمح لها هذا النسق بالارتباط مع الغناء، بل وتَمَرْكز هذا الأخير في حلقته، لمّا مَنحَ له ذوقا سمعيا جذابا، وحسا ايقاعيا رنَّانًا، وهذا راجع لكون "الموشحة منظومة غنائية في حد ذاتها لا تسير في موسيقاها على المنهج التقليدي، الملتزم لوحدة الوزن ورتابة القافية، وإنما تعتمد على منهج تجديدي متحرر نوعا، بحيث يتغير الوزن وتتعدد القافية، ولكن مع التزام التقابل في الأجزاء المتماثلة"[3]، وبالتالي فتنوع الوزن وتعدد القافية هو ما يميز الموشحات؛ لأن الوشاح ليس من الممكن أن "يلتزم قافية واحدة، ووزنا واحدا"[4]

بينما رأى صلاح فضل أنه يمكن عدُّها "جنسا أدبيا مخالفا للقصيدة، مهجنا يَضرب بجذوره في ثقافات عديدة، ويشبع حاجات انسانية وجمالية لم تكن ماثلة في العصور الأولى للثقافة العربية، ويتسم بقدر من الحرية الإبداعية التي كانت تعكس حرية المجتمع وازدواجيته البشرية"[5]، وبالتالي فهو يحمل في ثناياه كل معاني الجمال والأقدمية التي اكتسبها من تعدد الثقافات وتنوع الحضارات.

من خلال التعريفات المقدمة للموشح سواء قديما أم حديثا يتضح أنه فن قائم الذات مستقل الخصائص، مختلف عن غيره من ألوان النظم من ناحية الشكل وكذا المضمون وذلك بانفراده

---

[1]– شهاب الدين محمد بن أحمد الأبشيهي. المستطرف في كل فن مستظرف. تح محمد خير طعمه الحلبي. دار المعرفة. لبنان. ط5. 1499هـ– 2008م. ص644.

[2]– عمر فروخ. تاريخ الأدب العربي.ج4. الأدب في المغرب والأندلس منذ الفتح الاسلامي إلى آخر عصر ملوك الطوائف. ص422.

[3]– ينظر: أحمد هيكل. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. دار المعارف. القاهرة .1119. ص139.

[4]– ينظر: محمد التونجي. المعجم المفصل في الأدب.ج1.دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان. ط1419.2هـ–1999م. ص840.

[5]– صلاح فضل. شفرات النص (دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد). عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية. ط2. 1995. ص96.

بخصائصه وهيكله وموضوعاته وأوزانه وتحرره من قيود القصيدة الكلاسيكية واستعماله لغرض الغناء، وبالرغم من ذلك فهو ينطوي ضمن فنون الشعر العربي.

1-2-سبب تسميته:

اتفق الدارسون على تسمية الموشح بهذا المصطلح واختلفوا في سبب تسميته، فراحوا يتقصون أثر هذا الفن لعلهم يجدون اشارات أو معلومات دالة عن سبب اصطلاحهم على هذا المسمى في تاريخه العريق، وبعد اجتهادهم كثيرا اتضح أن هناك عِلَل أكثر يعود أغلبها في الواقع إلى الجذر اللغوي للكلمة انطلاقا من "العلاقة الجمالية القائمة بين الوشاح المرصَّع بالجوهر والفن الشعري المتعدد القوافي القائم على نظام خاص تتلذذ الأذن بسماعه لحلو نغماته"[1]ويبرز وجه الشبه القائم بينهما أن الوشاح يتضمن لؤلؤًا وجوهرًا مصفوفين بالتناوب، كما أن الموشح مصنوع من أقفال وأدوار بالتناوب"[2] وبالتالي "فالشبه بين الموشحات والوِشاح ظاهر في اختلاف الوزن والقافية في الأبيات وجمعها في كلام واحد"[3] كذلك هو أمر الوِشاح المرصّع بالجواهر تكون الواحدة فيه مختلفة عن الأخرى، وبالرغم من اختلافهما إلا أنه يجمعهما عقد واحد.

ويذهب ثلة من الباحثين إلى القول "إن الموشح سُمي بذلك لأن أقفاله وأبياته وخرجته كالوشاح للموشحة، بخلاف الشعر التقليدي الذي يأتي على طراز واحد، أي على رتابة القافية والأوزان الخليلية المرعية؛ لأن هذا الشعر الجديد يجمع عدة ألوان كل لون مخالف لما قبله وما بعده، وهذا يتجلى في أقسامه من أقفال وأبيات وأجزاء هذه الأقسام وقوافيها المتنوعة"[4].

هذا بالإضافة إلى الرأي الذي يربط أمر تسمية الموشح باشتقاقه اللغوي –الوشاح– لأنه في الأصل "يتنزل المعنى فيه بمنزلة الوشاح، ويتنزل أول الكلام وآخره منزلة الوشاح من العاتق

---

[1]– ساهرة عليوي حسين. الخلافات الأدبية في أصل الموشحات الأندلسية. مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية. جامعة بابل. عدد 20. نيسان 2015م. ص201.

[2]– إميل ناصيف. أروع ما قيل في الموشحات. دار الجيل. بيروت. دط. دت. ص10.

[3]– أحمد ضيف. بلاغة العرب في الأندلس. مطبعة مصر. ط1. 1342هـ– 1924م. ص225.

[4]– محمد عباسة. الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور. دار أم الكتاب للنشر والتوزيع. ط1. 1433 هـ– 2012م. ص48.

والكشح اللذين يجول عليهما الوشاح"[1]، بينما هناك رأي آخر يرد علة تسميته إلى خرجاته وذلك لكون "خرجاته وأغصانه كالوشاح له، وسبب تقدمه على ما بعده لإعرابه كالشعر لكن يخالفه بكثرة أوزانه وتارة يوافق أوزان الشعر وتارة يخالفه"[2]، فهو ليس مستقرا على حالة واحدة.

تختلف الرُّؤى وتذهب أحكام الباحثين واستنتاجاتهم لتحلق هنا وهناك، وحين عودتها تلتقي لتعود مع بعضها البعض كسرب من الطيور تماما لتوضح أن هذا الاختلاف حول تسميتها لم يمسْ في الحقيقة جوهرها، وإنما هي أمور شكلية لا يخلو أي فن جديد منها.

1-3-أصل الموشح:

حظي موضوع الموشحات باهتمام بالغ من قبل الدارسين والمؤرخين والأدباء وكل المهتمين بالتنقيب عن الجذور التاريخية لشتى الفنون الأدبية، والموشح كغيره من الفنون له تاريخ عريق وحكاية مشوقة، وهو في أساسه ينطوي تحت مظلة الشعر العربي إلا أنه لم يسلك المسار الذي سلكته القصيدة العمودية ولم يتقيد بالقاعدة التي صاغها شعراء العرب في الجاهلية وجعلوها دستورا راسخا ومعترفا به، محافظين عليه ومتبعين مراسيمه في جميع العصور اللاحقة، وتوارثه الشعراء جيلا بعد جيل وصولا للقرن التاسع للميلاد أين اخترق الموشح هذه القاعدة سواء من ناحية المضمون وذلك بالنظم بأكثر من لغة، وتناول المواضيع الشفافة والبسيطة التي تخدم الطرب وتتناسق مع جو البهجة وتتماشى مع أخيلة وأحاسيس الإنسان الذي عاش في تلك الفترة، أم من ناحية الشكل لما كَسر الموشح قواعد القافية الموحدة، واتخذَ رويا متنوعا بتنوع أجزائه، وتجاوزَ كل ما هو قديم من أوزان وأعاريض وانفرد بهيكله وايقاعه الموسيقي الرنان، هذا بالإضافة إلى تميزه بصفة عامة "بالجمال الفني، وكثرة صوره الشعرية وتعقيدها في صناعة الشعر وكثرة قوافيه وأدواره، وأوزانه الكثيرة التي تُلائم الذوق، وتُوائم الموسيقى والغناء"[3]

---

[1]–محمد الأفراني. المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل. تح محمد العمري. وزارة الأوقاف والشؤون الاسلامية. المملكة السعودية. دط. 1418هـ -1997م. ص100.

[2]– المحبي. خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر.ج1. ص108.

[3]– عبير عبد الصادق محمد بدوي. من روائع الأدب الأندلسي. ص164.

كما عبّرت الموشحات أيضا عن شخصية الشاعر المبدع موحية بعبقريته في التجديد والتغيير الذي لم يمس الشكل الداخلي فقط...بل تعداه إلى الشكل الخارجي لتنتهي الموشحة بهيكل مختلف تماما عن هيكل القصيدة العمودية، التي صارت نمطا تقليديا بالنسبة للحضارة الجديدة، ولا يتماشى والرقي الذي آلت إليه الأندلس، فتطلب الأمر استحداث فن جديد فتم نظم الموشح، وحتى أن ناظمها لا يطلق عليه اسم الشاعر بل يوسم بالوشاح، لأن لفظة الشاعر أضحت لا تناسب الموشحات ولا تتطابق معها.

ومِمَّا هو متعارف عليه أن الموشحات فرع من فروع الشعر العربي وهو أمر واضح ومتفق عليه، إلا أن قضية أصلها هي المثيرة للحيرة والاختلاف، ما جعل موضوع أصل الموشحات يصول ويجول بين ألسنة الباحثين سنين عديدة، من قائل أن نشأتها أعجمية خالصة، ومُفندٍ لهذا الرأي مبعدا نشأتها عن بلاد الاسبان، ومرجعا إياها في الوقت ذاته إلى الأصل المشرقي، ويحتج على الرأيين رأي ثالث أدلى بوجهات نظر متباينة ترجع أصل الموشح لأصول أندلسية.

من هذا المنطلق يتضح أن هناك ثلاثة مواقف متضاربة حول أصل الموشح، مما يدفعنا لعرض كل موقف على حدا مع إبراز أدلتهم وحُجَجِهم التي برهنوا بها على صحة مقصدهم.

أ- الموقف الأعجمي:

يرى أصحاب هذا الموقف أن الموشحات "قد تأثرت في نشأتها بأغان أعجمية نظمت باللهجات الإيبرية القديمة"[1] ويمثله كثير من المستشرقين أمثال "المستشرق الاسباني خوليان ريبيرا، وتلميذه المستشرق المعاصر غرسيه غومس والبحاثة الاسباني مندث بيلايو، وهناك طائفة كبيرة من الباحثين العرب ذهبت هذا المذهب، منهم عبد العزيز الأهواني ومصطفى عوض الكريم وبطرس البستاني"[2]، وقد استندوا في بناء نظريتهم بداية الأمر على عدة حجج أبرزها نظرية التأثير التي أشارت إليها كتب الأندلس من كون العرب قد اختلطوا بالسكان الأصليين بعد الفتح الاسلامي مباشرة "عن طريق المصاهرات المتزايدة، لا سيما بعد انتشار الإسلام واعتناقهم إياه طواعية"[3] فأخذوا منهم وأعطوا لهم، وتزاوجت أفكارهم وثقافتهم، حتى اللغة تبادلوها فيما بينهم وأتقنوها أيما اتقان ووصل الأمر إلى "تأثر العرب بشعر الإسبانيين لأنهم كانوا يجيدون نظمه، وبالتالي انعكس هذا الامتزاج أو التوفيق بين سائر الطوائف على حياة الشعر متمثلا في ابتكار الموشحة"[4].

إذن فهذا التأثير الناتج عن اختلاط العرب بالرعايا خلّف ظهور الموشح الذي نشأ تقليدا لضرب من "الأغاني الشعبية الأعجمية التي كانت على مسمع ومرأى من العرب قد دعت الفاتحين إلى أن يقلدوها في التحرر من القوافي والأوزان وأن يميلوا إلى الألفاظ الأعجمية الشائعة، وساعدهم على ذلك ما وجدوا في الشرق من محاولة الانطلاق من القيود الشعرية الموروثة"[5]، من هنا توصل المستشرق إميلو غرسيه لنتيجة مفادها "أن هذا الفن مستوحى من

1- محمد عباسة. الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور. ص53.

2- ينظر: حكمة علي الأوسي. فصول في الأدب الأندلسي في القرنين الثاني والثالث للهجرة. مطبعة سلمان الأعظمي. بغداد. دط. دت. ص133.

3- اميلو غرسيه غومس. ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي. الشعر الأندلسي خلاصة تاريخية. المجلس الأعلى للثقافة. دط. 1999م. ص58.

4- نفسه. ص61.

5- ينظر: جميل سلطان. الموشحات الأندلسية إرث الأندلس الثمين -دراسة وشواهد- دط.1372هـ-1953. ص35.

شعر غنائي كان شائعا في أوساط الاسبان من أهل البلاد الأصليين"[1] لذلك يبقى "موضوع اللهجات في الأندلس حجة لتغريب أصل الموشح خاصة بعد اكتشاف الخرجات الأعجمية التي جاءت في بعض الموشحات الاندلسية ما هي إلا بقايا أغاني الرومانث الاسبانية، والموشحات إنما تقليد لهذه الأغاني"[2]

بالرغم مما قدمه هؤلاء من حجج إلا أن هناك طائفة أخرى من "الدارسين الاسبانيين منشغلين بدراسة طائفة من الموشحات القديمة عثروا عليها مكتوبة بالحروف اللاتينية، وهم يأملون أن يجدوا فيها ما يكشف الضباب الذي يملأ جو الموشحات، وخصوصا فيما يتعلق بنشأتها الأولى"[3]؛ لأنهم لم يقتنعوا بما قُدم من أدلّة وبراهين، وما هذه النتائج المتوصل إليها في الأخير إلا انطلاقة أولى للبحث في أصلها وحقيقتها على حد تعبير غرسيه غومس "هذه النتائج منطلق لجدل طويل عنيف – لا نستطيع أن ندخل الآن في تفاصيله– حول مدى تأثير هذا الشعر الأندلسي في الشعر الغنائي الأوروبي، وهو جدل مازال محتدما منذ ثلاثين سنة حتى اليوم، ولا تبدو له نهاية قريبة"[4].

يتضح جليا أن هذه الآراء التي ذهب إليها المستشرقون تتفق كلها في فكرة أن الموشحات قد انبثقت من الأغاني الأعجمية، واتخذوا الخرجة المتغيرة بتغير اللهجات كدليل حيٍّ للبرهنة على صحة موقفهم، وسلامة رأيهم من الزلل، كما اتفقوا جميعا على أن هذه الموشحات قد تطورت بعد ذلك تطورا هائلا نتيجة الاهتمام والرعاية التي حظيت بها من قبل الإسبانيين.

إلا أن المتأخرين من المستشرقين لم يقتنعوا بما وجدوا من أدلة وفضلوا مواصلة الحفر في أعماقها والبحث في جذورها لعلّهم سيجدون ضالتهم ويشبعون فضولهم.

---

[1]– إميلو غرسيه غومس. الشعر الأندلسي خلاصة تاريخية. ص61.

[2]– ينظر: محمد عباسة. الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها على شعر التروبادور. ص53.

[3]– ينظر: مصطفى السقا. المختار من الموشحات. مطبعة دار الكتب المصرية. القاهرة. دط .1997. ص61.

[4]– ينظر: إميلو غرسيه غومس. الشعر الأندلسي– خلاصة تاريخية– ص61.

ب- الموقف المشرقي:

يمثل هذا الموقف فريقا من الباحثين العرب الذين يرون أن الموشحة مشرقية الأصل، تمثل في حد ذاتها ثمرة التطور الذي مسّ القصيدة العربية المشرقية من ناحية الشكل والمضمون، ومن المؤرخين الذين دعموا هذا الرأي نجد شوقي ضيف حسب تصريحه: "وأما الفريق الثاني – ونحن منهم – فيرى أن الموشحة ليست إلا تطورا في الإطار والموضوع للشعر المشرقي، شأنها في ذلك شأن ألوان من الشعر ظهرت في المشرق ثم ترعرعت وتألقت في الأندلس بدافع البيئة الجديدة جغرافيا وثقافيا وبشريا واجتماعيا وواقعيا مثل شعر الطبيعة الذي بلغ درجة رفيعة من الرقة والتطور"[1]

ودليلهم على صحة رأيهم النص الشهير:

"أَيُّهَا السَّاقي إِلَيكَ المُشْتكَى قدْ دَعَونَاكَ وإنْ لمْ تَسْمعْ

فهذه الموشحة نسبت لعبد الله بن المعتز (توفي سنة 295هـ) وهو كما نعرف جميعا – شاعر عباسي مشرقي- لا علاقة له بالأندلس لا من قريب أو بعيد"[2]، إضافة لكونها أول موشحة نظمت في الشعر ومن خلالها تم الإعلان عن بدء ظهور الموشحات في أدبنا العربي.

ويذهب أصحاب هذه النظرية إلى القول بأن "فن الموشحات هو مجرد تطوير للمسمطات* المشرقية، ويقصد بفن التسميط أن يجعل الشاعر بيته على أربعة أقسام ثلاثة منها على سجع واحد أو اثنين، بخلاف قافية البيت"[3]

---

[1]- مصطفى الشكعة. الأدب الأندلسي- موضوعاته وفنونه – دار العلم للملايين. بيروت. ط4 .1979. ص384-385.

[2]- محمد زكريا عناني. الموشحات الأندلسية. عالم المعرفة. الكويت. دط. 1998م. ص14.

*- المسمطة: كلمة مسمط مشتقة من السمط وهو قلادة تنظم فيها عدة سلوك تلتقى عند جوهرة كبيرة، وكأن كل دور في المسمط الشعري سلك يلتقي مع الأسلاك الشعرية الأخرى في قافية الشطر الأخير، وقد ظهرت المسمطات في أوائل العصر العباسي الأول ومنها نوع يتكون من خمسة أشطر فسمى المخمسات ونوع يتكون من ستة أشطر وسمى المسدسات ونوع يتكون من سبعة وسمى المسبعات. مرسي الصباغ. قراءة جديدة في الشعر الشعبي العربي. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر. الإسكندرية. ط2. ص57.

[3]- محمد التونجي. المعجم المفصل في الأدب. ص247.

وهذا إن دل على شيء إنما يدل على أن الموشحات لم تنطلق من فراغ وإنما سبقتها محاولات عدة في سبيل الخروج من القالب السائد للقصيدة آنذاك، وبدأت تكسر هذه القاعدة شيئا فشيئا حتى تحررت كليا، وهذا ما أشارت إليه الأبحاث التي أجريت في هذا الميدان ذلك لما "تقرره هذه الدراسات الأدبية في الشعر العربي المشرقي من وجود محاولات قديمة للخروج على نظام القصيدة ونظام القافية الواحدة، ثم محاولات بعض شعراء القرن الثاني المشارقة من الخروج على الأوزان العربية المألوفة في الشعر"[1]، وبالتالي فهذه المحاولات كُلِّلَت بالنجاح الذي كانت ثماره فن الموشحات المستقل بذاته والمنفرد بخصائصه عن باقي الفنون الأدبية القولية، ولعل "أقدم نموذج للخروج على نظام القافية العربية الواحدة ما يروى عن امرئ القيس في القصيدة المسمطة التي يقول فيها:

تَوَهَّمْتُ منْ هِندٍ مَعَالِمَ أَطْلَالُ عَفَاهُنَّ طُولُ الدَّهْر فِي الزَّمنِ الخَالِي
مَرابِعُ مِنْ هِنْدٍ خلتْ ومَصَائِفٌ يَصِيحُ بمَغْنَاهَا صَــدًى وعَــوَازِفُ
وغَيَّرهَا هَوجُ الرِّياحِ العَوَاصِفِ وَكُلٌّ مُسفٌّ ثُــمَّ آخَــرَ رَادِفٍ[2]

فالموشحات في نظرهم لم تحملْ سمة الأعجمية من جهة، ولم تخرج للعلن دفعة واحدة بل بالتدريج، عبر الإضافة والتغيير والتعديل لفن المسمطات من جهة أخرى، حيث أن فن المسمطات الذي عرف مع أبي نواس وأترابه من أهل المشرق في العصر العباسي قد انزاح جزئيا عن قواعد الشعر العربي، وبعد تطوره وارتقائه تمكن من التحرر كليًّا من أكبال هذه التقاليد الموروثة في نظم القصائد.

ج- الموقف الأندلسي:

يرى أصحاب هذا الموقف أن الموشح أندلسي الأصل والنشأة، وهي مسلمة واضحة لا غبار عليها، ولا شك ينتابها أو يعتريها، ويمثل هذا الاتجاه مؤرخو الأندلس وكتابه القدامى أمثال ابن بسام في ذخيرته، وابن خلدون في مقدمته التي صرح في ثناياها عن أصل هذا الفن

[1]- ينظر: حكمة علي الأوسي. فصول في الأدب الأندلسي في القرنين الثاني والثالث للهجرة. ص128-130.
[2]- ينظر: المرجع السابق. ص130.

بقوله: "وأما أهل الأندلس فلما كثر الشعر في قطرهم وتهذبت مناحيه وفنونه، وبلغ التنميق فيه الغاية واستحدث المتأخرون منهم فنا سموه بالموشح ينظمونه أسماطًا أسماطًا وأغصانا أغصانا يكثرون منها ومن أعاريضها المختلفة ويسمون المتعدد منها بيتا واحدا، ويلتزمون عند قوافي تلك الأغصان وأوزانها متتاليا فيما بعد إلى آخر القطعة"[1]، وبالتالي فالموشح هو ثمرة من ثمار التطور الذي بلغه أهل الأندلس في مجال الشعر، وفضيلة من فضائل العرب التي سبقوا بها أهل المشرق، كما صرح بهذا ابن دحية في مطربه: "الموشحات هي زبدة الشعر وخلاصة جوهره وصفوته، وهي من الفنون التي أغربت بها أهل المغرب على أهل المشرق، وظهروا فيها كالشمس الطالعة والضياء المشرق"[2].

فبعد نشأته في الأندلس نما وتطور فيها حتى اكتمل نموه وأصبح فنا قائما بذاته، حينها انتقل إلى المشارقة الذين ليس لهم يد في اختراعه ولا مساهمة في تطوره ودليل ذلك أنّنا "لم نر للمشارقة موشحات، ولم يذكر أحد منهم في الوشاحين، إلا بعد نحو ثلاثة قرون من نشأة الموشحات"[3]، وهذه حجة أخرى على كونه فن أندلسي بامتياز، أضف إلى هذا "ظهوره أول الأمر في الأندلس دون المشرق، وحتى أن أصحاب هذا الأخير لم ينجحوا في تقليده لأن الأندلسيين كانوا أمهر في صياغة هذا اللون من الشعر، والشاعر المشرقي الوحيد الذي استطاع أن يأتي بموشحة خالية من التكلف هو ابن سناء الملك"[4].

يتضح أن أصحاب هذا الرأي يُبعدون أصلانية الموشح عن المشرق، كما ينفون فكرة كون الموشحات امتدادا لأغاني التروبادور الفرنسية في الوقت نفسه على حد قول باقر سماكة: "غير أن الثابت هو أن الموشحات أندلسية وأنها من صنع الشعراء الأندلسيين لأنَّ الشبه بين أوزان

[1]– عبد الرحمن بن خلدون المغربي. مقدمة (كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر) المطبعة البهية المصرية. مصر. دط. دت. ص436.

[2]– ابن دحية. المطرب في أشعار أهل المغرب. دار العلم للجميع للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت. ص204.

[3]– أحمد هيكل. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ص146.

[4]– أبو السعود سلامة أبو السعود. الأدب العربي في مختلف العصور. دار العلم والايمان للنشر والتوزيع. دط.2017م. ص188.

ومقاطع الموشحات وبين أوزان ومقاطع أغاني التروبادوريين ليس معناه أن الأندلسيين قد أخذوا هذا الفن منهم لأن الذي جعل التوافق بين هذه الأوزان والمقاطع هو الغناء"[1].

كما يُفندون أراء الموقف الإسباني الذي اتخذ فكرة الخرجات الأعجمية وموضوع اللهجات دليلا لتغريب أصل الموشح، وفكرتهم غير مقنعة وزعمهم باطل لأنه لم يثبت بأدلة قاطعة، وإذا ما تتبعنا الخرجة الأعجمية وجدنا أن بعض الموشحات فقط من توفرت فيها الخرجة الأعجمية وليس كلها فكيف سنسقط الجزء لنحكم على الكل؟، كما أن الوزن العروضي للموشحات ليس فيه شيء من العجمة، كما يؤكدون في الوقت ذاته أن هذه الأدلة التي أتى بها المتأخرون لنفي الأصل الأندلسي للموشحات، ماهي في حقيقة أمرها إلا مراحل جنينية لتشكل ونمو الموشح الذي ينطوي على جانبين في صورته النهائية، "جانب موسيقي يتمثل في تنويع الوزن والقافية، وهذا قد جاء استجابة لحاجة الأندلس الفنية حين شاعت الموسيقى والغناء، وجانب لغوي يتمثل في كون هذه الموشحة فصيحة في فقراتها عامية في خرجتها، وهذا الجانب قد جاء نتيجة الثنائية اللغوية المبنية عن الثنائية العنصرية"[2].

قد أكد أصحاب هذا الاتجاه أن الموشحات بعيدة كل البعد عن معتقدات المستشرقين وأشياعهم وكل من وافقهم من المتأخرين، حيث أن كل حججهم التي أرادوا بها إبعاد الموشح عن الأندلس لم تزد إلا تقريبه منها في باطن أمرها، لأنها أُخذت في النهاية كمراحل تشكل وتكون هذا الفن لا أكثر.

فالموشحات نبتةٌ زُرعت في تربةِ أرض الأندلس ونمت وأثمرت فيها، وقُرن اسمها بالأندلس تلقائية، فما إنْ ذُكرت الموشحات حتى وتبعتها الأندلس لتعرفها وتكملها، كما احتفت تلك الفترة بعدد هائل من الوشاحين الأندلسيين الذي برزت أسمائهم في الأوساط الشعرية.

وهكذا نستخلص أنه مهما يكن من أمر هذا الاختلاف حول حقيقة الموشحات تبقى هذه الأخيرة فنا شعريا مدرجا في قائمة الفنون الشعرية، له وزنه في الساحة الأدبية والفكرية على

---

[1]- ينظر: باقر سماكة. التجديد في الأدب الأندلسي. مطبعة الإيمان. بغداد. دط. 1971م. ص 72-73.

[2]- ينظر: أحمد هيكل. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ص144.

السواء، وله مكانته المرموقة التي تليق بمنزلته وتعلي من شأن أصحابه، وهذا الجدل قد أثرى من قيمتها ومكن من انتشارها ودونها في سجلات الذاكرة مُضفيًّا عليها لمسة خاصة، وجلب إليها القراء من كل حدب وصوب للاطلاع على تاريخها الشيّق وسماع نماذج منها.

1-4- بنية الموشح:

الموشحة منظومة غنائية مستحدثة تختلف في بنائها الفني عن القصيدة العمودية، ذلك لكونها "لا تسير في موسيقاها على المنهج التقليدي الملتزم لوحدة الوزن ورتابة القافية، وإنما تعتمد على منهج تجديدي متحرر نوعا، بحيث يتغير الوزن وتتعدد القافية ولكن مع التزام التقابل في الأجزاء المماثلة"[1]، حيث أن هيكلها هو الذي فرض عليها كسر قيود القافية والوزن، لتصبح قطعة شعرية مستقلة بذاتها متعددة الأجزاء والقوافي في تكوينها، تتماشى وطبيعة الغناء وتواكب عجلة تطور الشعر، وتُساير مظاهر الترف والبهاء في الأندلس، "وتتألف الموشحة من مجموعة أشطار، لا من شطرين فقط كبيت القصيدة"[2] وتأتي على إحدى الطرفين حسب استهلال الموشح:

أحدهما: "الموشح التام: وهو ما ابتدئ فيه بالأقفال، يتشكل في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات، ومثاله موشح الأعمى:

ضَاحِكٌ عنْ حمَّان سَافِرٌ عَنْ بُعْدِ ضَاقَ عَنهُ الزَّمَانُ وَحَواهُ صَدْرِي

فهذا الموشح ابتدئ بقفله"[3] الذي سيكون نموذجا تسير وفق تشكيلته باقي الأقفال اللاحقة.

ثانيهما: "الموشح الأقرع: وهو المتألف من خمسة أقفال وخمسة أبيات، ابتدئ فيه بالأبيات، ومثاله قول ابن زهر في مذهب الموشح الآتي:

يا صَاحِبي نِدَاءُ مُعْتَبِطٍ بِصَاحِبِي
للهِ مَا أَلقَاهُ مِنْ فَقْدِ الحَبَائبِ

1- نفسه. ص139.

2- ينظر: نفسه. ص139.

3- ابن سناء الملك المصري. دار الطراز في عمل الموشحات. تح جودة الركابي.دمشق.دط.1368هـ -1949م. ص25.

قَلْبٌ أَحَاطَ بِهِ الجَوَى مِنْ كُلِّ جَانبِ

أيْ –قَلبِ – هَائمُ لاَ يَسْتَرِيحُ إلَى اللَّوَاحِي[1]

وتماشيا مع ما تم ذكره سنحاول توضيح الأجزاء التي تتكون منها الموشحة فيما يلي:

أ- **المطلع أو المذهب:** "وهو المجموعة الأولى من الأقسمة أو الأشطار وأقلها شطرين"[2]، "وقافية تلتزم في كل الموشحة وليس المطلع ركنا أساسيا في الموشح ذلك أنه يجوز حذفه، فإن وُجد في الموشح فهو موشح تام، وإن حُذف فهو موشح أقرع"[3] مثل:

أَيُّهَا السَّاقِي إِلَيكَ المشْتُكَى قَدْ دَعَونَاكَ وَإِنْ لَمْ تسْمعْ[4]

فهذا هو المطلع، وإذا بُدئ به الموشح سمي تاما وإذا تم الاستغناء عنه وبدئ بالدور مباشرة سمي موشحا أقرعا.

ب- **الدور:** "مصطلح يُطلق على ما بعد المطلع في الموشح التام، أما في الموشح الأقرع فيأتي في مستهل الموشح، والموشحات الشعرية لم تُقيد بعدد محدد من الأدوار، أما موشحات الغناء فلا تتجاوز الأدوار عن خمسة"[5]ويمكن توضيح الدور في موشح ابن زهير حيث قال:

"هَلْ فِي الهَوَى جُنَاحِ

أوْ فِي نَدِيمٍ وَرَاحِ ← دور

رامَ النّصُوحُ صَلَاحِي[6]

وبالتالي فالدور يتمثل في هذه الأشطار التي تعقب المطلع وتكون بقافية مختلفة عن قافية المطلع.

---

[1]– لسان الدين بن الخطيب. جيش التوشيح. تح هلال ناجي. مطبعة المنار. تونس. دط. دت. ص205.

[2]– عبد الله محمد أحمد بن عبد الرحمن. الموشحات الأندلسية. دراسة فنية عروضية. مجلة الجامعة الاسلامية للبحوث الانسانية. المجلد الحادي والعشرون. العدد الأول. يناير 2013. ص327.

[3]– حكمة علي الأوسي. فصول في الأدب الأندلسي في القرنين الثاني والثالث للهجرة. ص123.

[4]– لسان الدين بن الخطيب. جيش التوشيح. ص202.

[5]– يوسف عطا الطريفي. شعراء العرب– المغرب والأندلس– الأهلية للنشر والتوزيع المملكة الأردنية. عمان. ط1. 2007. ص25.

[6]– لسان الدين بن الخطيب. جيش التوشيح. ص200.

ج- السمط: "أصل التسمية في الأسماط ترجع إلى المعنى اللغوي للسمط فهو القلادة أو الخيط الذي توضع فيه لآلئ وأحجار كريمة أو خرز ثمين، وقد شبهوا به القفل إذا كان كالقلادة في الموشح، وشبهوا الأبيات بالأغصان إذا كانت متشبعة متفرقة"[1]، ومن أمثلته قول ابن زهر:

"كَبِدِي حَرَّى وَدَمْعِي يَكفُّ ______سمط

يَعْرِفُ الذَّنْبَ وَلاَ يَعْتَرِفُ _______سمط

أَيُّهَا المَعْزُوزُ عَمَّا أَصِفُ _______سمط[2]

د- القفل: "هو مجموعة من الأجزاء مؤلفة يلزم أن يكون كل قفل منها متفقا مع بقيتها في وزنها وقوافيها، وعدد أجزائها، وأقل ما يتركب القفل من جزأين فصاعدا إلى ثمانية أجزاء (وقد يوجد في النادر ما قفله تسعة أجزاء) وعشرة أجزاء، ولا يوجد للمغاربة منه، فلم نذكر له مثالا"[3]، وسنورد نماذج عن كل نوع من الأقفال فيما يأتي:

مثال القفل المركب من جزئين:

شَمْسٌ قَارَنَتْ بدْرًا   رَاحَ وَنَدِيمُ

مثال المركب من ثلاثة أجزاء.

حَلَّتْ يَدُ الأمْطارِ   أَزِرَّهُ النُّوارُ   فَيَأْخُذُنِي[4]

مثال المركب من أربعة أجزاء.

أَدِرْ لَنَا أَكْوَابَ   يُنْسَى بِهَا الوَجْدُ   وَاسْتَحْضِرِ الجُلاَّس   كَمَا اقْتَضَى الوِدُّ.

مثال المركب من خمسة أجزاء:

يَامَنْ أَجُودُ ويَبْخَلُ   عَلَى شُحِّي وَافْتِقَارِي

أَهْوَاكَ   وَعِنْدِي زِيَّادَةٌ   مِنْهَا شَوْقِي (وَأَذْكَارِي)

مثال المركب من ستة أجزاء:

[1]- جميل سلطان. الموشحات إرث الأندلس الثمين – دراسة وشواهد- ص32.

[2]- لسان الدين بن الخطيب. جيش التوشيح. ص204.

[3]- ينظر: ابن سناء الملك. دار الطراز في عمل الموشحات. ص25-26.

[4]- نفسه. ص25.

مَيِّتَاتُ الدِّمْنِ　　　أَحْيَيْنَ كَرْبِي　　　وَهَلْ يَتَمَكَّنُ

عَزَاءٌ لِقَلْبِي　　　مَنْ يَا عِزَّاهُ　　　شَاهُ[1]

مثال المركب من سبعة أجزاء: لم يرد منه.

مثال المركب من ثمانية أجزاء:

عَلَى عُيُونِ العَيْنِ　　　رَعْيُ الدَّرَارِي　　　مِنْ شَغَفٍ　　　بِالحُبِّ

وَاسْتَعْذَبَ العَذَابُ　　　وَالْتَذَّ حَالِيهِ　　　مِنْ أَسَفٍ　　　وَكَرَبٍ[2]

هـ- البيت: ويندرج ضمن عناصر بناء الموشح إذْ "نجد أن البيت في الموشح يختلف عن البيت في القصيدة، وهو عبارة عن الدور إضافة إلى القفل الذي يليه"[3]، ذلك أن الأمر المعتاد عندنا هو كون البيت الشعري دائما متألف من صدر وعجز، إلا أن الموشحة كسرت حواجز المألوف واتخذت هيكلا خاصا بها، ما أدى إلى اختلاف وتميز البيت فيها عن بيت القصيدة العمودية، ليتكون البيت من دور وقفل يأتي بعده مباشرة، إضافة إلى الأغصان الموجودة في هذا القفل، ومثاله قول ابن زهير:

"يَامَنْ أُعَانِقُهُ بِإِحْنَاءِ الضُّلُوعِ
وَأُقِيمُهُ بَدَلًا مِنَ القَلْبِ الصَّدِيعِ　　　______ دور
أَنَا لِلْغَرَامِ وَأَنْتَ لِلْحُسْنِ البَدِيعِ　　　　　　　　بيت
وَكَلَامُ اللَّائِمِ　　　شَيءٌ يَمُرُّ مَعَ الرِّيَّاحِ "[4] ______ قفل

و- الغصن: وهو الآخر يندرج ضمن عناصر تكوين الموشح بوصفه "مصطلحًا يُطلق على كل شطر من أشطر المطلع أو القفل أو الخرجة، وتتساوى الأقفال والخرجة مع المطلع في عدد

---

[1]- ابن سناء الملك. دار الطراز في عمل الموشحات. ص26-27.

[2]- نفسه. ص26-27.

[3]- يونس شديفات. الموشحات الأندلسية – المصطلح والوزن والتأثير- دار جرير للنشر والتوزيع. ط1. 1429هـ -2008م. ص180.

[4]- لسان الدين بن الخطيب. جيش التوشيح. ص205.

الأغصان وترتيبها وقوافيها وأقلها اثنان"[1]، قد يكونان من قافية واحدة أو قافيتين مختلفتين أو من ثلاث قواف متماثلة أو مختلفة، وأكثر الموشحات تتألف من أربعة أغصان على أي ترتيب يراه الشاعر"[2] ومن صوره قول ابن زهير:

كُلَّمَا فَكَّرَ فِي البَيْنِ بَكَى   مَالَهُ يَبْكِي لِما لَمْ يَقَعِ[3]

غصن   غصن

ي- **الخرجة:** وتعد من الأركان الأساسية للموشح، وقد قيل عنها الكثير وذلك باعتبارها "القفل الأخير من الموشح"[4] وقد اشترط فيها ابن سناء الملك شرطا وهو "أن تكون حجاجية من قبل السخف، قرمانية من قبل اللحن، حارّة محرقة، حادة منضجة، من ألفاظ العامة ولغات الدّاصة، فإن كانت معربة الألفاظ منسوجة على منوال ما تقدمها من الأبيات والأقفال خرج الموشح من أن يكون موشحا اللهم إلا إن كان موشح مدح وذكر الممدوح في الخرجة فإنّه يحسن أن تكون الخرجة معربة"[5]، ومن صور الخرجة قول صلاح الدين الصفدي في موشح مطلعه:

سَالَ عَلَى الخَدَّيْنِ مِنْهُ العذَار   وَمَا اسْتَدَار   مَا أَحْسَنَ الرَّيحَانَ فِي الجِلنَار

وقد مهد الوشاح للخرجة بقوله: (قامت تنادي) في البيت الأخير:

وَغَادَةٍ تُسْبِي بِثَامَاتِهَا

وَزَوْجُهَا يَدْرِي إِشَارَاتِهَا

أَنْكَرَتْ يَوْمًا بَعْضَ حَالاَتِهَا

قَامَتْ تُنَادِي بَيْنَ جَارَاتِهَا

ثم يأتي بالخرجة بعده وهي:

1- يوسف عطا الطريفي. شعراء العرب. المغرب والأندلس. ص25.

2- سامي يوسف أبو زيد. الأدب الأندلسي. ص103.

3- لسان الدين بن الخطيب. جيش التوشيح. ص203.

4- ابن سناء الملك. دار الطراز في عمل الموشحات. ص30-31.

5- المرجع نفسه. ص31.

تَعَا أَبْصِرُوا مَا صَابَنِي ذَا النَّهَارَ قَالَ هُوَّ يَخَارُ وَطُولَ عمرو مِثْلَ تَيْسٍ مُسْتَعَار [1]

يتضح أن للخرجة دور لا يقل أهمية في هيكل الموشحة، نظرا لكونها الحجر الأساس لبنائها لذلك ينبغي أن تكون جيدة الصياغة والسبك والمحتوى، لأنها آخر ما يكون في الموشح وما عهدناه أن ختام الأمور يطيب مسكا ويعلو مقاما، ويحدث وقعا حسنا عند المتلقي.

أنواع الخرجة:

تتنوع الخرجة وتتعدد حسب اللغة التي وردت بها، وفي هذا الصدد نجد رضوان الداية "يشير إلى خصوصياتها وأقسامها، فيقول أنها تنقسم إلى ثلاثة أقسام:

الخرجة المعربة الفصيحة: هي التي جاءت بلغة عربية فصيحة"[2]

ومثالها قول الوشاح محمد بن رافع رأسه:

قُلْتُ لِلْخَلِيلِ لَمَا أَجِدِ الرَّحِيلَا
ابُثُّ إِلَيْهِ الهَمَا وَالوَجْدَ الطَّوِيلَا
فَيَا لَيتَ أَنِّي لمَّا عَشِقْتُ خَلِيلًا
يَامَنْ أم نَحْوَ الشَّرْقِ وَحَثَّ مَسِيره بَلِّغَ مَا تَرَبَّى مِنْ وَجْدٍ لأَرْضِ الجَزِيرَةِ[3]

والخرجة هنا مكتوبة بعربية ملحونة فصحى.

"الخرجة الملحونة العامية: وهي التي جاءت بلغة عربية محلية"[4]

"ومثالها قول الأعمى التطيلي:

يَا رَبّ مَا أَصْبَرنِي نَرَى حَبِيبَ قَلْبِي وَنَعْشَقُو
لَوْ كَانَ يَكُون سَنَةً فِيمَنْ لَقَى خُلْوا يَعْنَقُو [5]

---

[1]– ابن سناء الملك. دار الطراز في عمل الموشحات. ص30– 31.
[2]– محمد رضوان الداية. في الأدب الأندلسي. ص188.
[3]– لسان الدين بن الخطيب. جيش التوشيح. ص84.
[4]– محمد رضوان الداية. في الأدب الأندلسي. ص188.
[5]– يوسف عطا الطريفي. شعراء العرب. ص27.

"الخرجة الأعجمية: هي التي جاءت بلغة رومانتية "[1]

ومثالها قول الأعمى التطيلي:

أَلْبْ ذِيَا اشْتْ ذِيَا

دِيَا ذِي العَنْصَرَة حَقا

بِيشْتَرِي مُو المُدَبَّجْ

وَنشقُّ الرُّمْحَ شَقًّا

Albo dia ;este dia

Dia del ‘ansra haqqa

Vestire meu ‘imudabbaj

Wa nashuqqu ‘irumha shaqqa

وترجمته:

يَا فَجْرَ اليَوْمِ هَذَا اليَوْمَ جَمِيلُ

يَومَ العَنْصَرَةِ حَقَا

سَأَلْبِسُ مَدْبَجِي

وَنَشُقُّ الرُّمْحَ شَقَا[2]

وها هو تلخيص موجز لكل أجزاء الموشحة في مخطط مبسط يلملم كل الأجزاء

سمط
سمط } = دور
سمط
غصن +غصن = قفل

} = بيت

---

[1]– محمد رضوان الداية. في الأدب الأندلسي. ص188.

[2]– احسان عباس. تاريخ الأدب الأندلسي – عصر الطوائف والمراطين – دار الشروق للنشر والتوزيع. عمان.1997م. ص193.

والقفل الأخير في كل موشح يُمثل الخرجة بالضرورة، حسب حالتها، وتنوعها بين بسيطة ومركبة تتألف من عدة أغصان وأسماط.

الخرجة إذن ركن من أركان الموشح الذي لا غنى عنه، ولا وجود لموشح دونه و لابد من تواجده في كل موشح مهما اختلف شكله وتنوعت أقفاله وتعددت أبياته، وبه يختم الموشح وينتهي، ولا يصدر بلغة عربية فقط بل تختلف لغته باختلاف ثقافات ورؤى الوشاحين عل العموم، لتمثل في "صورها المختلفة رمزا بالغ الأهمية في فهم الحضارة والعلاقة بين الشعوب، ونقصد بالصور المختلفة نوع الخرجة في الموشحة، فهي تارة بلغة رومانثية محضة وتارة أخرى بمزيج من اللغتين الرومانثية والعربية وتارة ثالثة بلغة عامية عربية وتارة رابعة بلغة عربية معربة فهي في كل صورة ترمز لحالة من أحوال الحضارة التي تخثرت في هذا العمل الأدبي جماليا لتكثف مغزى صور واقعية"[1].

وبالتالي فالخرجة لها دور فعال سواء من الناحية الشكلية بكونها عماد تقوم عليه الموشحة أو من الناحية الجمالية بإضفائها كل محاسن البهاء على نهايات الموشحات، ويتحقق أيضا بوساطة الخرجة ما يسمى بالازدواج اللغوي أين يوظف الوشاح اللغة العامية الملحونة والفصحى المعربة والأعجمية الرومانسية، وهذا ما يسفر عن الأنواع الثلاثة للخرجة.

وهكذا يبقى هذا الفن المستحدث خاصا خصوصية هيكله المختلف الذي لولاه لما تَميَّز الموشح ولَمَا اختلف عن تقليدية الشعر، حيث تتلاحم هذه الأجزاء السبعة: المطلع والدور والسمط والقفل والبيت والغصن والخرجة لتُكَوِّن موشحا تامًّا، كما أن المطلع قد يغيب من الموشح في مرات كثيرة ولا ضرر في ذلك، إلا أن تسميته تتغير إذْ يسمى حينذاك بالموشح الأقرع.

1- سليمان العطار. نشأة الموشحات الأندلسية. دار العين للنشر. ط1. 1431هـ- 2010م. ص211.

ثانيا- الزجل:

ظهر إلى جانب الموشح فن شعري لا يقل أهمية عنه...ألا وهو "الزجل"، ذلك الفن الذي اقتفى أثر الموشح ساريا على خطاه مستفيدا من مزاياه، يقوم على الدمج بين لغتين لبناء محتواه، تميز بإيقاعه الشجي في النفوس لما يحمله في طياته من براعة أهل الأندلس في الخروج من المألوف، وكسر الرتابة التي فرضتها قوانين القصيدة العمودية لقرون من الزمن، ولم يتوقف الأمر هنا فقط بل تجاوزه بفضل جدته وتنوع مضامينه إلى جذب الاهتمام، ولفت الأنظار للبيئة التي خرج منها ما استدعى تسليط الضوء على تاريخها الحافل بالصفحات المشرقة على صعيد الأدب بوجه خاص، إذْ لطالما كانت متوهجة ترسل اشعاعها لتنير سبل أجيال من الباحثين والأدباء وكل المهتمين بالأدب شعره ونثره.

والزجل أقدم الفنون الشعرية التي جمعت بين الشعر والأدب الشعبي واللهجة العامية في آن واحد، وخرجت بمزيج شعبي في منتهى البساطة من حيث موضوعاته وأوزانه ومصطلحاته، وذلك من خلال اعتماد الزجالين أنفسهم على طرح المواضيع المستقاة من أحياء المجتمع، واستعمال الأوزان المنتظمة وتوظيف المفردات المبتذلة والأعاريض الخفيفة التي تخدم غرض الغناء من الدرجة الأولى.

1-مفهوم الزجل:

أ- لغة:

إذا كان الموشح قد زخر بكثرة التعريفات نتيجة تعدد الّرُؤى والاتجاهات، فإن الزجل على عكس ذلك قد أشار إليه بعض اللغويين والمؤرخين فقط، على رأسهم ابن منظور الذي أورد اشتقاق الكلمة في معجم لسان العرب بقوله: "الزَّجلُ في اللغة الصّوتُ، ويسمى الحمام زاجلا لصوته الرَّخيمِ، والزَّجلُ بالتحريكِ اللَّعبُ والجَلَبَةُ رفعُ الصَّوت وخُصَّ به التَّطريبُ، وأنشدَ سيبويه:

لهُ زَجَلٌ كَأَنَّهُ صوتُ حادٍ　　　إذَا طلبَ الوَسِيقة أوْ زمِيرَ [1]

وهو الاشتقاق نفسه الذي ذكره الجوهري في صحاحه: "ز ج ل" (الزجل) بِفَتْحَتيْنِ الصَّوْتُ، يقالُ: سَحَابٌ (زَجِلٌ) أيْ ذو رعْدٍ"[2].

يتضح إذن أن الزجل لغويا هو الصوت باختلاف مصادره ومسمياته وقد يعنى مرات كثيرة التطريب حسب ما ذهب إليه ابن منظور، والتطريب هو الغناء، والغناء في حد ذاته له صلة متينة بفن الزجل الذي لم تكن تسميته خبط عشواء وإنما عمد أهل الأندلس لاختيار هذه التسمية؛ لأن الزجل يناسب الغناء إلى حد بعيد.

ب- اصطلاحا: أما من الناحية الاصطلاحية فقد عرفه بعض المهتمين بالنثر على وجه العموم، وبفن الشعر على وجه الخصوص، بأنه "ضرب من ضروب النظم يختلف عن القصيدة من حيث الاعراب والقافية كما يختلف عن الموشح من حيث الإعراب ولا يختلف عنه من جانب القافية"[3] كما أنه يندرج ضمن "فنون الشعر الشعبي القديمة، ويُنظم بلغة العامة، ولهجة كلامهم، فلا تراعى فيه قواعد الإعراب، ولا الصيغ الصحيحة للكلمات، بل ينظم من الكلام العامي الدارج، وعمدته الغناء والإيقاع، وليس ثمة ضابط من وزن معين له، ولا صلة له في

1- ابن منظور. لسان العرب. مجلد 11. دار صادر. ص302.

2- محمد بن أبي بكر الرازي. مختار الصحاح. تح سليم محمد. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان. ط1. 2015. ص184.

3- اسماعيل دليلة. الموشحات الأندلسية بين القصيدة والغناء. أطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الآداب واللغات جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان. إشراف محمد مهداوي. 1437هـ- 2016م. ص70.

غالب الأحيان بأوزان العروض المعروفة غير أنه يأتي من بعض هذه الأوزان"[1]، ودليل ذلك أننا نجد "أزجالا نظمت على أوزان البحور القديمة وأوزان أخرى مشتقة منها"[2].

وتماشيا مع ما تم ذكره في هذين التعريفين يتضح أن الزجل فن شعبي لا تحكمه قواعد الأوزان وحدود القوافي، بحيث أنه لا يلتقي مع القصيدة من ناحية القافية والإعراب وعلى عكس هذا فإنه يلتقي مع الموشح في القافية، وهو بهذه الصورة يعد "موشحا ملحونا إلا أنه ليس من الشعر الملحون، وقد كتب بلغة ليست عامية بحتة بل هي مهذبة وإن كانت غير معربة"[3]

يتبين مبدئيا أن الزجل يندرج ضمن الشعر الملحون، وينفرد بلغته العامية المهذبة بنوع من التعريب كونها ليست عامية بحتة، وهو ما ميز فن الزجل عن باقي فنون الشعر، هذا فضلا عن كونه جليل القدر عظيم النفع، عالي المنزلة متجدد الأوزان حسب ما أفاد به صفي الدين الحلي في قوله: "فن الزجل هو أرفع الفنون رتبة وأشرفها نسبة وأكثرها أوزانا، وأرجحها ميزانا، لم تزل إلى عصرنا هذا أوزانه متجددة، وقوافيه متعددة، ومخترعوه أهل المغرب، ثم تداوله الناس بعدهم"[4]، فهذه الأوزان والقوافي صاغوها في بداية أمرها على شكل قصائد خاصة بهذا الفن ينفرد بها لوحده ويتميز بها عن غيره، ذلك أنهم" أول ما نظموا الأزجال جعلوها قصائد مقصدة وأبيات مجردة (في أبحر) عروض العرب، بقافية واحدة، كالقريض لا يغايره، بغير اللحن واللفظ العامي وسموها القصائد الزجلية"[5] وتغنوا بها في طرقاتهم و أحيائهم الشعبية وردَّدُوها باستمرار لأنها تتسم بالسهولة من حيث انتقاء المصطلحات، والعفوية في تناول الموضوعات مع البساطة في طرحها.

---

[1]– محمد بوزواوي. المعجم الأدبي. دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع. الجزائر. دط. 2018. ص209.

[2]– مجدي وهبة. كامل المهندس. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. مكتبة لبنان. بيروت. ط2. 1984. ص191.

[3]– محمد عباسة. اللهجات في الموشحات والأزجال الأندلسية. مجلة حوليات التراث. جامعة مستغانم. الجزائر. عدد9. 2009. ص14.

[4]– صفي الدين الحلي. العاطل الحالي والمرخص الغالي. تح حسين نصار. دار الكتب والوثائق القومية. القاهرة. ط2. 1424هـ – 2003م. ص5.

[5]– المرجع نفسه. ص14.

الملاحظ أن أغلب التعريفات تتفق في شعبية فن الزجل، تلك الشعبية الناتجة عن اعتماده اللهجة العامية المبتذلة للأفراد ولغة كلامهم وألفاظهم المألوفة وخروجه من دائرة الأوزان، وتحرره من حدود القوافي وضوابط الإعراب وصيغ المفردات، وبعده عن التكلف واتسامه بالبساطة والعفوية بالمقابل من ذلك، وكل هذا الذي ذكرناه قد أعلى من شأنه وأثقل من وزنه، وحقق له الأولوية وأكسبه الأفضلية، وميزه عن باقي الفنون الشعرية الشعبية.

2-نشأة فن الزجل وتطوره:

2-1- نشأته:

يعد الزجل فنا شعريا شعبيا كسائر الفنون الشعرية التي نشأت في الأوساط الشعبية، وترعرعت في كنفها، وتميزت بعروبة أصلها وأندلسية منشئها، شأنه في ذلك شأن الموشحات على حد قول ابن خلدون في مقدمته: "ولما شاع فن التوشيح بين أهل الأندلس وأخذ به الجمهور لسلاسته وتنميق كلامه وترصيع أجزائه نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيه إعرابا واستحدثوا فنا سموه بالزجل"[1]، وما لبث هذا الأخير حتى لاقى استحسانا من المتلقي واقبالا من الشعراء الذين رفعوا أقلامهم ينظمون فيه ويتغنون به فذاع صيته وكثُر الانتاج فيه وهذا راجع بالدرجة الأولى لجدته ودقة ايقاعه، وما كثرة النظم فيه إلا دليلا على علو شأنه وجمال اسمه وعظمة فائدته وسهولة نظمه، وجمالية نبراته.

والملاحظ أن الدارسين ومؤرخي الأندلس، وكذا كلّ المهتمين بفن الزجل قد أماطوا اللثام على جميع حيثياته، بعد نبشهم عن جذوره، إلا أنه "لم يتعرض أحد منهم إلى تاريخ نشأة الزجل، غير أن أستاذنا الدكتور عبد العزيز الأهواني يقدر أن الزجل ظهر في الوقت الذي أخذ فيه التوشيح يتجه إلى التعقيد والتكلف ويبتعد عن البساطة الأولى، ويرى أن الزجل يرجع في

1- ابن خلدون. المقدمة. ص442.

نشأته إلى أواخر القرن الرابع الهجري، حيث عاش عبادة بن ماء السماء، ويوسف بن هارون الرمادى وهما اللذان أدخلا التغيير على التوشيح حسب نص ابن بسام في الذخيرة"[1].

وبالتالي من خلال هذا القول يتضح" أن انطلاقة الزجل ترقى إلى القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي)"[2] ثم سرعان ما اشتهر وخرج للعلن منفردا بقضايا جديدة لم يسبق التطرق إليها، واتخذ اللهجة العامية محركا له، معتمدا على الغناء لتشكيل قاعدته، مستلهما مواضيعه من البيئة الأندلسية حتى صار واقعا شعبيا بامتياز حيث "عبر به الزجالون عن واقع الشعب، أفراحه وأحزانه، وعمد إليه المغنون، وبثُّوا فيه ايقاعاتهم الموسيقية، مما أكسبه صفة الشعبية"[3] فأصبح رفيقا لهم في حياتهم اليومية لكونه الوسيلة التي يمكن لهم التعبير بوساطتها عن عواطفهم بكل عفوية ودون الالتزام بأية ضوابط من جهة، ذلك أنه "يبتعد كل البعد عن القصدية، وينبع من عواطف عفوية فينطقونها دون الرجوع إلى قواعد لغتهم فلا يتحرجون من اللَّحن والخطأ"[4] كما سجل أحداث الشعوب بانتصاراتهم وانتكاساتهم من جهة أخرى.

هذا بالإضافة إلى ما ذكره الدكتور المغربي الجيلاني الغرابي بأن "القصيدة الزجلية شكل من أشكال توثيق الوقائع والأحداث وخزان يخزن الموروثات، ومنهل ينهل منه السوسيولوجي والمؤرخ والأندلسي والأنثروبولوجي ...لتعرف المجتمعية والوقوف على الإرث الحضاري"[5] نستشف أن الزجال استفاد من هذا الفن من جميع الزوايا حتى وصل به الأمر لاستعماله في تدوين تراث الشعوب والأحداث الواقعة فيه بطريقته الخاصة لأنه موروث الأمة وأحد المواد الخام التي تعبر به عن ثقافتها، وتوضح من خلاله صورتها الماضية.

فالزجل يقوم بأدوار عدّة من الصّعب احصائها وعدُّها، وإنما من خلالها يتعزز تواجده، كفن شعري شعبي، وتُعلى مكانته، وتُبرز قيمته المُثلى مثلما عبر عن هذا عبد العزيز عتيق

[1]– فوزي سعيد عيسى. الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين. دار المعرفة الجامعية. دط. 1990. ص139.

[2]– جبور عبد النور. المعجم الأدبي. دار العلم للملايين. بيروت. ط1. 1979م. ص135.

[3]– ينظر: سامي يوسف أبو زيد. الأدب الأندلسي. ص135.

[4]– صالح ويس محمد. الزجل ظاهرة ترفية – قراءة في نماذج أندلسية –ع 78. 1448ه– 2019م. ص 100. نقلا عن قيصر مصطفى. حول الأدب الأندلسي. ص98.

[5]– صالح محمد ويس. الزجل ظاهرة ترفية. ص 100. نقلا عن الجيلاني العرابي. دراسات في الثقافات الشعبية. ص61.

بقوله: "وإذا شئنا أن نقيم فنّ الزجل الذي نشأ أصلا في الأندلس، ثم انطلق منها إلى البيئات العربية الأخرى، فإن قيمته ليست في تنوع أشكاله وأوزانه، ولا فيما استلهمه أو استعاره من معاني شعراء العربية وأساليبهم البيانية والبديعية التقليدية.

وإنما تكمن قيمته الحقيقية فيما استمده من واقع حياة العامة، ممثّلا في الجديد من معانيهم وحكمهم وأمثالهم، وفي المبتكر من تشبيهاتهم وغيرها من أنواع المجاز، وفي الشائع المألوف من ألفاظهم وصيغهم العامية، كما يكمن في تصوير حياتهم العامة بجدّها وهزلها، وأفراحها وأحزانها، واهتماماتها وهمومها، ولعل كل ذلك هو ما يكسب الزجل صفة الشعبية، ويسلكه في الأدب الشعبي كفنٍّ من فنونه"[1]

وبناء على هذا القول يتضح أن الزجل هو الفن الذي صور أحداث أفراد المجتمع، وعبر عن همومهم وترجم أفكارهم وذهنياتهم، وصار مرآة صادقة تعكس حياتهم بحلوها ومرّها، وفنا مشهورا ومنتشرا بينهم، ولهذا لم يبق هذا الفن الشعبي حبيس بقعة جغرافية واحدة فحسب، بل عرف حركة واسعة وذلك لمّا "انتقل من الأندلس إلى المشرق العربي، وظهر في بلدان عربية خاصة مصر والشام، وفضله الكثير من الملحنين على الشعر الفصيح لسهولة النظم فيه"[2] في الماضي ولا يزال فضاء رحبا للنظم في الحاضر وسيظل ميدانا شيقا وأصيلا في المستقبل نظرا لتناوله شتى الموضوعات دون شروط أو قواعد مثلما تحدث عنه محمد علي الشوابكة: "لايزال الزجل مجالا للنظم في موضوعات كثيرة، لأنه ينظم باللهجات العامية، وله تسميات عديدة منها العتابا (وهي أن ينادي الزجال في آخر كل مقطع منه "يايايا" وهذا نتيجة لتضمنه كثيرا من عتاب الخلان والأحباب)"[3].

وفي ضوء هذا يمكن القول أن الزجل أروع مبتكرات العرب في الأندلس؛ لأنه ذلك الفن الشعبي العامي الذي جسد حياة الشعوب بكل تفاصيلها وتضاريسها وتعرجاتها حتى صار مصاحبا لهم، معبرا عن همومهم ومترجما لأفكارهم، ومرآة صادقة تعكس حياتهم، وهذا راجعٌ

[1]- عبد العزيز عتيق. الأدب العربي في الأندلس. ص411-412.

[2]- ينظر: سامي يوسف أبو زيد. الأدب الأندلسي. ص135.

[3]- ينظر: محمد علي الشوابكة. معجم مصطلحات العروض. ص132-133.

لما حظي به من شهرة واسعة نتيجة ما وجده فيه متلقيه وناظموه من سهولة وجمال وأدب وتلقائية لم يجدوها في الفنون الأخرى لذلك أولته الذاكرة الشعبية عناية فائقة، وحفظته في ذاكرة الأجيال واستدعت التاريخ لتدوينه، فدونه بدوره في سجله بأحرف ذهبية بريقها لا يزول ومعدنها لا يحول.

2-2- تطوره:

لا يختلف اثنان في أن أي علم أو فن أو حتى ابتكار ليس وليد لحظته، وإنما يمر بأطوار عدة حتى يصل إلى الطور الذي يكتمل فيه شكله وتبرز ملامحه، ويستقل باسمه وأسسه، وهو الأمر ذاته ينطبق مع فن الزجل الذي مر بمراحل جنينية حتى استوى وانضم إلى حلقة الفنون الشعرية، وسنوجز في هذا الصدد ذكر هذه المراحل التي مرَّ بها أثناء تطوره:

أ-مرحلة الأغنية الشعبية:

أجمعت المصادر التي حملت في بطونها شتى الدراسات المتعلقة بالزجل بما فيه وما عليه، بأنه فن شعري أُنشأ بدافع الغناء الذي يعد محركه ونقطة انطلاقه، وبما أن الغناء متمتع بالحضور القوي والاهتمام البالغ من قبل الشعب الأندلسي صغيرهم وكبيرهم، فطبيعي أن يهتموا بكل ما شابهه أو جاوره أو استمد منه شيئا من الأشياء، لذلك وجهوا اهتمامهم أيضا صوب الزجل، أليس هو الآخر يشتغل في نطاق الغناء؟

نعم فالزجل قريب إلى الأغاني الشعبية التي كانت تُرَدَّد في الأحياء آنذاك؛ لأن الحاجة الشعبية إلى الغناء، "قُدرت أن تكون السبب المباشر في نشأة الأزجال، بالإضافة إلى التأثر بالأغنيات الشعبية الأعجمية الشائعة يومئذ في الأندلس، فالزجل في بدايته أغنية شعبية لم تبدأ إلا حين تم ازدواج اللغة العربية في الأندلس لانقسامها بين لهجة دارجة وأخرى مكتوبة، وقد بدأ هذا الازدواج في المدن الكبيرة، ولا أظنه تعدى نهاية القرن الثالث وبداية الرابع، ثم تجاوز هذا الازدواج مجال المدن إلى البادية حتى لنرى أن هناك . في دور متأخر. أزجالا يتغنى بها البداة أنفسهم"[1].

---

[1]- ينظر: إحسان عباس. تاريخ الأدب الأندلسي. ص106.

وهو ما يؤيده ويؤكده الدكتور عبد العزيز عتيق في قوله: "نحن نرى أن الأغنية الشعبية ترجع في نشأتها إلى ما قبل اختراع الموشحات في أواخر القرن الثالث، ولعلّها ظهرت في الأندلس بشيوع لغة التخاطب غير المعربة بين العامة، وعندما اخترعت الموشحات، تأثرت ببعض أشكالها، ثم تطورت بذلك وسُميت بالزجل"[1]، ولابد من الاشارة هنا إلى أن هذه الأغنية الشعبية "تنبع تلقائيا لدى بعض العامة بباعث تجربة شخصية، أو من وحي حدث عام أو موقف معين، ثم تشيع على ألسن الناس، ويتغنّون بها فُرادى وجماعات"[2]، لذلك كان الزجل أنسب فن معبر عن تجارب الناس، والأقرب إلى قلوبهم، والأسهل حفظا على ألسنتهم، والأكثر تداولا فيما بينهم، والأقدر عن وصف كل يحيط بهم.

ومن هذا المنطلق نُرجع أن الأغنية الشعبية الناتجة عن تمازج لغة الحكي التي يتبادلها الأفراد فيما بينهم شفاهةً، واللغة العربية الفصيحة، هي مهاد الزجل ومرحلته الأولى، التي لولاها لما استطاع التشكل والبروز، وتنطوي هذه الأغنية تحت لواء الشعر الشعبي الذي أخذت منه المقومات، وخرجت للميدان واصِفةً ما يجول في الذهنيات، ومعبرةً عن كل ما يخالج الإنسان ويكابده ويستقر في أعماقه من مشاعر وأفكار ومعتقدات.

ب- مرحلة الزجل المعرب:

من المعروف أن الزجل أخذ مادته من الأغنية الشعبية، ولم يبق في دائرتها، وإنما امتد عنها، وخطا خطوات كثيرة، وحاول محاولات أكثر في سبيل الارتقاء واللحاق بركب الشعر العربي والانضمام إلى فنونه تحت تصرف ثلة من الزجالين الأوائل الذين كان لهم الفضل في تشكيل المهاد وتهيئة الأرضية المناسبة للانتقال بهذا الفن من طوره الأول، وذلك برفعه من مستوى الغناء.

وعلى هذا الأساس "يمكن أن نرسم خطا لتطور الزجل يبدأ بالأغنية الشعبية المجهولة المؤلف، ثم بفترة الزجالين الذين جاءوا قبل ابن قزمان مباشرة، وسماهم في مقدمة ديوانه

---

[1]- عبد العزيز عتيق. الأدب العربي في الأندلس. ص397.

[2]- المرجع نفسه. ص397.

'المتقدمين' وقد اتهمهم ابن قزمان بالتقصير في ميدانهم، ولكن أكبر تهمة وجهها إليهم هي ميلهم إلى الإعراب"[1]، فيقول: "ولقد كنت أرى الناس يلهجون بالمتقدمين، ويعظمون أولئك المقدمين يجعلونهم في السماك الأعزل ويرون لهم الرتبة العليا والمقدار الأجزل وهم لا يعرفون الطريق، ويذرون القبلة ويمشون في التغريب والتشويق"[2]، إلا أنه استثنى من هؤلاء الزجالين الذين أعاب عليهم طريقة نظمهم للزجل ابن نمارة حين أَعجب بأدائه فأثنى عليه بقوله: "ولم أر أسلس طبعا، وأخصب ربعا، ومن حجوا وطافوا به سبعا أحق بالرياسة في تلك الإمارة من الشيخ أخطل بن نمارة فإنه نهجَ الطريق، ونهجَ فأحسن التطريق، وجاء بالمعنى المضيء والغرض الشريف.."[3]

فهؤلاء الزجالون الذين سبقوا ابن قزمان جعلوا انطلاقتهم الأولى بابتعادهم عن الأغنية الشعبية، واقترابهم من الشعر العربي وأخذهم من معينه الصافي، ونظمهم في نطاق بحوره الخليلية، واعتمادهم على وحدة القافية، لتحقيق النغمات الموسيقية، وهذا ما أشار إليه صفي الدين الحلي في قوله: "أول ما نظموا الأزجال جعلوها قصائد مقصدة وأبيات مجردة (في أبحر) عروض العرب، بقافية واحدة، كالقريض لا يغايره، بغير اللحن واللفظ العامي وسموها القصائد الزجلية"[4] وتغنوا بها في طرقاتهم وأحيائهم الشعبية وردَّدُوها باستمرار لأنها تتسم بالسهولة من حيث انتقاء المصطلحات، والعفوية في تناول الموضوعات والبساطة في طرحها، والسهولة في فهمها من قبل عامة المتلقين، حتى بلغت سهولته أضعافها فدخله الإعراب الذي ميز هذه المرحلة لدرجة أنها سُميت على أساسه، وأعابه الدارسين في المراحل اللاحقة، بالرغم من أنه جانب يُخِلّ بجودة الزجل إلا أنه في الحقيقة لا يمكن أن يَسلم أي فن من العيوب ولا يمكن أن لا يتعرض للتغيير والتعديل وحتى الزيادة أو النقصان طيلة مسيرته، وهؤلاء المتقدمين الذين أدخلوا الإعراب لهم الفضل العظيم في اختراع هذا الفن.

---

[1]– إحسان عباس. تاريخ الأدب الأندلسي. ص106.

[2]– فوزي سعيد عيسى. الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين. ص140.

[3]– المرجع نفسه. ص140.

[4]– صفي الدين الحلي. العاطل الحلي والمرخص الغالي. ص14.

ج- مرحلة ابن قزمان:

إذا كان الباحثون يؤرخون لهذه المرحلة عند نهاية القرن الخامس، فإن هذا التاريخ يصادف حادثة سقوط ملوك الطوائف، وقيام دولة المرابطين في بلاد الأندلس، وهؤلاء قوم لا يتقنون اللغة العربية ولا يجيدون نظم الشعر الفصيح، مما أدى إلى انخفاض وتيرة الشعر العمودي، إلا أن الساحة الأدبية لم تبق فارغة وإنما ارتفعت وتيرة الزجل بالمقابل من ذلك، نتيجة الإقبال عليه وتشجيع الزجالين على مواصلة نظمه، وهو ما يؤكده فوزي سعيد عيسى في قوله: "لم يكن المرابطون يحسنون العربية ولذلك ازدهر الزجل في عهدهم، وراحت سوق الزجالين ونفقت بضاعتهم في أيامهم، فعاش ابن قزمان في كنف أمرائهم يمدحهم وينال عطاياهم حتى أهدى ديوانه إلى أحدهم، وهو الأمير الوشكي"[1]، من هنا دخل الزجل إلى قصور الأمراء، وجال كل الأرجاء، وزاد طلبه وترديده كثيرا في الأحياء التي تجمع كل الأفراد باختلاف مستوياتهم وطبقاتهم وأجناسهم، ولعل هذا ما ساعد على انتشاره وازدهاره.

ومن أبرز الزجالين في هذه المرحلة، نجد ابن قزمان* الذي اختص بنظم الزجل وآثره على غيره من فنون الشعر الأخرى"[2]، حيث طوره وعظَّم أهميته، ورفع من شأنه وأعلى من قيمته بين باقي الأشكال الشعرية، وخصص له ديوانا ضخما، جمع بين كفتيه أزجالا متنوعة بتنوع الموضوعات التي تناولتها.

ويقسم ابن قزمان الزجل إلى جزأين: "الجزء الأول من كل زجل: 'التغزل' وهو مطلع الزجل الذي يومي إلى موضوعاته، ولا بد أن يكون في أمر عام أو تقليدي، وينبغي أن يُصاغ في قالب سهل خفيف ويطلب أن يكون موضوعا جنسيا أو خمريا أو سخرية من المجتمع، ولا يجيء جارحا ولا مثيرا، وإنما مبتذلا لا تحفظ فيه، ويعالج الغزل بطريقة لا صلة لها بالطابع الغزلي المشرقي، فلا إبل ولا تجوال ولا قفار، ولا أثر للحياة البدوية الظاعنة، ولا ذكر للديار

---

[1]- فوزي سعيد عيسى. الموشحات والأزجال. ص142.

*- وهو محمد ابن عبد الملك المكنى بأبي بكر ولد في قرطبة(461هـ- 1069م) وتوفي سنة (554هـ- 1160م). باقر سماكه. التجديد في الأدب الأندلسي. ص 92.

[2]- باقر سماكه. التجديد في الأدب الأندلسي. ص92.

التي هجرها أهلها، ولا يشير إلى أي من موضوعات تاريخ العرب، ولا يذكر الإسلام إلا في مواضيع قليلة، ويكون ذلك عادة عند تعرضه للفقهاء والأتقياء، وهو ينال منهم في غير حياء، ويركبهم في ألوان من السخرية، فإذا ذكر شهر رمضان والصيام سخر من الصائمين، وأطرى المفطرين والمقبلين على الخمر واللواط، وهو لا يذكر الدين إلا في ثلاثة مواضع أو أربعة خلال أزجال المديح، ويجيء هذا التوقير منه وهو في معرض السخط على نصارى الشمال"[1]

"أما القسم الثاني من الزجل وهو المسمى' بالمديح' فيتغنى فيه ابن قزمان بفضائل من يُهدى إليه الزجل، ثم يختمه بطلب معروف أو عطاء"[2]

د- مرحلة ما بعد ابن قزمان:

تبدأ هذه المرحلة من وفاة إمام الزجالين وقائدهم ابن قزمان عام 554هـ، وسقوط أركان دولة المرابطين، التي حلّت محلها دولة الموحدين، وطبيعي أن انهيار الحكم وسقوط الدول يؤثر سلبا على البلد وعلى نفوس أهل ذاك البلد، وفشل الأفراد واختلال نمطهم المعيشي يؤدي إلى تراجع شامل يمس شتى مجالات حياتهم، من علوم وفنون وصناعات وغيرها، وهذا ما حصل لفن الزجل في الأندلس فمع هذه النوائب التي أصابتها اهتز الجانب الأدبي واهتز كيان الزجالين معه، وتراجع فنهم وعاد أدراجه وكأنه استقر في المرحلة التي سبقت ابن قزمان، حيث الركاكة والإعراب والتقهقر.

أقام الموحدون دولتهم الخاصة، وتربعوا على عرش الأندلس، وأسسوا فيها حضارتهم وشجعوا على معتقداتهم وأفكارهم، إلا أنهم "بالرغم من حرصهم على الثقافة العربية، فإنهم لم يقفوا من الزجل موقف المعارضة، ولم يوصدوا الأبواب في وجه أصحابه، وتوجد رواية تشير إلى أن عددا من الزجالين اجتمعوا في ديوان عبد المؤمن، وتناشدوا الزجل أمامه، وفي مقدمتهم

---

[1]- الطاهر أحمد مكي. دراسات أندلسية. ص191.

[2]- نفسه. ص191.

مدغليس[1](*)، وتضيف هذه الرواية أن عبد المؤمن كان يبارى الزجالين في إنشاد الزجل"[2]، والملاحظ أن تشجيع الزجالين لايزال مستمرا إلا أن زوال الدعامة الكبرى ابن قزمان أثر سلبا على زجالي هذه المرحلة، ممّا أدى إلى زوال وتلاشي العصر الذهبي للزجل، لدرجة أنه صار لونا من الشعر الملحون الذي يطابق الشعر التقليدي في كثير من الأمور ولا يكاد يفرق المستمع بينهما إلا في استخدام الزجل لمصطلحات اللغة العامية المبتذلة.

بالرغم من تراجع الزجل وانخفاض وتيرة النظم فيه مقارنة بالمرحلة التي سبقته، إلّا أنه بقي موجودا، إذا أسلمنا بفكرة أن القليل أفضل من اللاشيء، لأنه واصل مسيرته بعد ابن قزمان ولم يتوقف، واشتهر في نظمه عدد كثير من الزجالين على رأسهم مدغليس "الذي عاد بالزجل إلى حومة القصيدة الملحونة، وله ديوان رآه الصفي الحلي بالمشرق ونقل منه"[3]، حيث أخذ منه ما يخدمه وترك ما لا يخدمه، وهو ما وضحه عبد العزيز الأهواني في حديثه عن الزجل في عصر مدغليس قائلا: "والجديد عند مدغليس هو استخدام القصائد الزجلية، وفي ذلك دليل على أن العصر الذهبي للزجل قد زال بزوال ابن قزمان، وعلى أن الزجل ابتعد عن البيئة التي عاش فيها في العصر المرابطي، واقترب من القصيدة العربية، وفي الحق أننا لا نجد بعد ذلك زجالا كبيرا، وإنما هي أسماء يسيرة حفظت لنا عنها مختارات قليلة"[4].

ومن بين هذه الأسماء البارزة والقليلة نجد "أبو الحسن علي بن جحدر، الذي وصفه ابن سعيد بأنه كان زجالا مطبوعا، وذكر أنه التقى به في إشبيلية وأورد له شعرا، وذكره في موضع آخر فقال: كثر اشتهاره بالانطباع في الزجل وهو ممن جال ورحل، وكان حافظا للنكت متعلقا بالأدب قائلا من الشعر ما يستحلى في بعض الأوقات ويكتب فيما ينتخب، وكانت وفاته

*- مدغليس: هو أبو عبد الله بن الحاج، من أهل القرن السادس، حيث جاء خليفة لابن قزمان وأراد أن يقوم في العصر الموحدي بالدور الذي قام به ابن قزمان في العصر المرابطي، إلا أنه لم يظفر بموهبته. ينظر: عبد العزيز الأهواني. الزجل في الأندلس. معهد الدراسات العربية العالمية. 1957. ص106.

[2]- فوزي سعيد عيسى. الموشحات والأزجال. ص142.

[3]- إحسان عباس. تاريخ الأدب في الأندلس. ص224.

[4]- عبد العزيز الأهواني. الزجل في الأندلس. ص111.

638هـ"[1]، أضف إليه "أبي عبد الله محمد بن حسون الحلا، كما أن رجلا أندلسيا يدعى بابن عمير هاجر إلى المغرب ونظم نوعا من الشعر الملحون سمي "عروض البلد" ومثاله:

أبكاني بشاطي النهر نَوحُ الحَمَامِ	عَلَى الغُصْن في البُسْتَانِ قَرِيب

فاستحسنه أهل فاس وولعوا به ونظموا على طريقته"[2].

ولابد أن ننوه أن ما ذكرناه من زجالين كانوا في البقعة الأندلسية، التي سرعان ما امتدت منها موجة الزجل إلى البلدان المغربية، ولقي فيها الحفاوة والاستقبال البهيج، فاستقر في الأحياء الشعبية واحتضنه الكثير من المهتمين، إلا أنه في الأخير قد لمع في سماء النظم والابداع عدد ضئيل من الزجالين، يُخرجون نصوصهم على قالب القصيدة العربية القديمة مع القيام بتغييرات طفيفة لا تحدث فارقا وتأثيرا؛ لأن الزجل ببساطة كان قبل مدغليس موجه صوب الطرب، خادم لغرض الغناء في الأحياء والممرات ودليل حي للأفراد والجماعات، وبعده تسربت إليه الصنعة من جميع الجهات، وسدّت كل الثغرات.

وهذا ما ذهب الأهواني لتأكيده بحكم كونه أكثر مهتم ودارس للزجل جمع بين دفتي كتابه الزجل في الأندلس كل ما يتعلق به، حيث يقول: "وإذا كانت الأزجال قبل مدغليس قد اتصلت بالتوشيح والغناء، فقد وصلها مدغليس بالقصيدة العربية، فظهر على يديه، أو اقترن باسمه نوع جديد من الزجل هو القصيدة الزجلية، التي شغلت فيما بعد مكانا كبيرا من انتاج اللغة العامية، ولم يقم مدغليس بهذا وحده، وإنما أراد أن يدخل إلى الزجل أساليب البلاغة، أو الصنعة التي شغف بها الشعراء منذ عصر أبي تمام، فأخذ بكثير في أزجاله من الحجاج العقلي ومن التقابل اللفظي ومن المطابقة بين المعاني، ويميل إلى ما يسمى في البلاغة بحسن التعليل، واعترف الأندلسيون لمدغليس بهذا الدور".[3]

فعبد العزيز الأهواني يُشير من خلال حديثة إلى أن الزجل عاد أدراجه، وتوازى بالقصيدة العمودية ملازما ومجاورا لها، على الرغم من المجهودات التي بذلها، والمحاولات التي قام بها

---

[1]– فوزي سعيد عيسى. الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين. ص143.

[2]– إحسان عباس. تاريخ الأدب الأندلسي. ص224.

[3]– عبد العزيز الأهواني. الزجل في الأندلس. ص107.

مدغليس في ربط الزجل بأساليب البلاغة العربية، والصنعة اللفظية، واتباع وتقليد سبل الشعراء النوابغ في العصور السالفة التي بلغ فيها الشعر أوجه.

كما تجدر الإشارة إلى أن هذه القصيدة الزجلية قد أخفت كل ملامح الرقة والجمال، ولسنا نجد عند رائدها –مدغليس– "الحيوية والواقعية التي وجدناها عند ابن قزمان، كما أنه لا يعتمد على غرابة الاستعارات وجرأة التعبير التي نجدها عند أبي تمام الذي شُبه به، وكذلك لا تتيح لنا أزجاله بنوعيها، ما نستطيع أن نستشف منها حياته الخاصة ومزاجه وخلقه، كما أتاحت لنا أزجال ابن قزمان"[1]، وبالتالي فاهتمامه مقتصر على جانب الألفاظ والجانب الشكلي فقط مما جعل أهل الأندلس يتنبهون إلى هذا الأمر، حيث كانوا "يقولون: ابن قزمان في الزجالين بمنزلة المتنبي في الشعراء، ومدغليس بمنزلة أبي تمام، بالنظر إلى الانطباع والصناعة (يريد: الطبع والصنعة) فابن قزمان ملتفت إلى المعنى، ومدغليس ملتفت للفظ"[2]، وبالرغم من كل شيء إلا أنه واجب من مبدأ الانصاف أن لا ننكر جهود مدغليس المبذولة في سبيل الحفاظ على هذا الفن وسعيه الحثيث في تطويره وإبقاء نبضه خافقا، بالطريقة التي رآها مناسبة آنذاك.

والزجل في عمومه بقي حاضرا ومزدهرا، إلا أنه لم يرق إلى المستوى المطلوب، بل حتى أنه لم يقارب مستوى مرحلة ابن قزمان وهذا راجع لغياب زعيمه من ناحية، وغياب الموهبة والبراعة الفذة من ناحية أخرى، وهكذا عاد الشعر أدراجه واقترب من الشعر الفصيح بصورة مبالغ فيها، لدرجة أنهما أصبحا كفن واحد.

هـ– مرحلة سقوط الأندلس:

يمر كل فن بمراحل ضعف وتقهقر أحيانا، وبمراحل نشاط وقوة في أحيان أخرى، ولعل هذا راجع إلى المحيط وتغير الأوضاع وصيرورة الحياة وعدم دوامها على حال، وها هو الزجل بعد سقوط عمران الأندلس يتراجع بتفرق الزجالين وتتشتت الأفكار ويعود إلى "سيرته الأولى أو سيرته الطبيعية، أي أنه تحول إلى فن شعبي، لا يشارك فيه المثقفون، ولا يعنون بأخباره

[1]– نفسه. ص108.

[2]– محمد رضوان الدايه. في الأدب الأندلسي. ص206.

ورجاله، وهذا موقف طبيعي، فغرناطة كانت أشبه ما تكون بقلعة حربية في تلك العصور، قطبها الجنود والفرسان وآلات الحرب، كما أنها خلت من الطوائف غير الإسلامية، فلم يعد فيها مسيحيون، ولا من يتكلمون اللغة القشتالية، خلافا لما كان في قرطبة وإشبيلية على العهد الأموي وعهد الطوائف، وكان هذا من شأنه أن يربطها بماضي العربية وبتراثها رباطا لا يتسع معه المجال للفنون الحديثة أمام المثقفين".[1]

وتجدر الإشارة إلى أن الزجل أثناء عودته إلى طبيعته الأولى ظهرت فيه مستجدات متعلقة بموضوعاته، فإلى جانب غرض المديح والهجاء اللذان احتوتهما الأزجال في المراحل السالفة، وفصَّلَ حولهما ابن قزمان الحديث بدقة وأفاض في شرحهما، تظهر في هذه المرحلة "أغراض أخرى أهمها التصوف في أزجال الششتري(*)"[2]، كيف لا ! و"الزجل غزا منذ عصر الششتري ميدانا جديدا هو التصوف والمعاني الدينية، وربما كان هذا النوع من الزجل أكثر انتشارا وشيوعا بين الناس عامة، زيادة على انتشاره بين الصوفية في حلقاتهم ورحلاتهم، ولكن أكثره أصبح فنا شعبيا لا يُعنى المثقفون بتدوينه"[3]

فلما تربَّعَ الزجل على عرشهم، وتوسَّع في أنحائه صار حاملا في جعبته قضايا صوفية بحتة لم تكن موجودة في مراحله السابقة، من ترهيب في الدنيا وترغيب في الآخرة، إلى تعلق شديد بالله ورغبة في لقياه، وانقطاع عن الناس، وتفرغ تام للعبادة مع بحث دائم خلف الأسرار الربانية، وسعي متواصل لمعرفة الحقائق النورانية، وما إلى ذلك من نفحات إيمانية يعبق شذاها في متون الأزجال الصوفية، بريادة أبي الحسن الششتري الذي "ذكر من ترجم له من القدماء أن

---

[1]– عبد العزيز الأهواني. الزجل في الأندلس. ص120.

*– الششتري هو علي بن عبدالله النميري اللوشي، ويُكنى أبا الحسن، والنُميري نسبة إلى بني نمير، بطن من بطون هوازن، والششتري نسبة إلى ششتر، وهي قرية بوادي آش بالأندلس، ولد سنة 610هـ 1212م، وقد حفظ القرآن منذ صغره، وسلك مسالك علماء المسلمين في دراستهم، فدرس الفقه والحكمة وانتهى به المطاف إلى دراسة طرق الصوفية علما وعملا، وتوفي 668هـ. أبو الحسن الششتري. ديوان. ص6.

[2]– ينظر: إحسان عباس. تاريخ الأدب في الأندلس. ص223.

[3]– عبد العزيز الأهواني. الزجل في الأندلس. ص136.

أزجاله كانت تُلحن، ويُغنى فيها، وأن الغناء كان يكسبها جمالا وروعة، ولا تزال تُغنى إلى اليوم في كثير من العالم الإسلامي"[1]

ومن المحتمل أن يكون ظهور الزجل الصوفي حسب أبحاث الدارسين راجع بالدرجة الأولى "إلى أن بوادر مأساة الأندلس الكبرى قد بدأت تلوح في الأفق، بتساقط المدن الأندلسية في أيدي الإسبان، فشُغل الناس أكثر بهذا الخطر الداهم عن كل شيء آخر، ولعل السبب ذاته هو الذي أدى إلى ميلاد نزعة التصوف بالأندلس في هذا القرن"[2]، أضف إلى ذلك أن آخرون يُرجعون ظهوره إلى موجة المجون والفساد التي عرفها الشعب آنذاك، وجاء هو بدوره ليرد عليها، ولا نتغاضى عن أمر كون الزجل لاحق للموشح، وبالتالي ما من غرض تناوله الأول إلا وتطرّق إليه الثاني بالضرورة.

والجدير بالذكر أيضا حول هذه المرحلة التي يوافقها "عصر لسان الدين بن الخطيب(*) أنه ظهر رجل زجّال يسمى محمد بن عبد العظيم الوادي آشي، وأصبح الزجل في عصر ابن الخطيب وابن خلدون "شعرا زجليا" أي ينظم على أبحر الخليل"[3]، مراعيا حدود الوزن والقافية.

وكما أن هذه الأزجال الصوفية لقيت قدرًا عاليا من الشهرة والإقبال "ووجدت لها بيئة خاصة عاشت فيها، كذلك وجدت الأزجال الغزلية بيئة أخرى خاصة بها، بيئة الأولى جماعة الفقراء الذين خلعوا الدنيا، وهاموا في حب الله سائحين مغتربين، ينشدون أزجال الششتري ويغنون فيها، بل يرقصون على ألحانها، والبيئة الثانية طبقة من الشبان الأرستقراطيين من أهل قرطبة وإشبيلية وبقية المدن الأندلسية لا يبالون بغير اللذة واللهو والعكوف على الشراب، وإحياء الليالي بالغناء والرقص، والبحث عن العشق"[4]، وهكذا استقر الزجل بما حواه من موضوعات في

1- نفسه. ص136.

2- ينظر: عبد العزيز عتيق. الأدب العربي في الأندلس. ص400.

*- هو أبو عبد الله محمد بن سعيد السلماني، ولد 713هـ بغرناطة، من أسرة هاجرت من الشام إلى الأندلس لذلك يعرف باسم ابن الخطيب السلماني، ولسان الدين لعلمه الجم ومؤلفاته الكثيرة في مختلف العلوم، توفي 776هـ. ينظر: عبد المنعم الحفني. الموسوعة الصوفية. ص140.

3- ينظر: إحسان عباس. تاريخ الأدب في الأندلس. ص223.

4- عبد العزيز الأهواني. الزجل في الأندلس. ص147.

البيئة الأندلسية، وكان التصوف من أبرز الموضوعات وأكثر السيمات التي ميزت الزجل في هذه المرحلة.

بعد حديثنا بالتفصيل عن المراحل التطويرية العديدة التي مرّ بها الزجل، نستعرض ما توصل إليه باقر سماكه من دراسته لها، حيث أوجز ذكرها وتعرض للأهم فقط تاركا المهم منها، وتتمثل "في:

1. مرحلة الأغنية الشعبية القديمة التي لم تكن لها أصول وقواعد.
2. مرحلة تجديد وتطوير تلك الأغنية بوضع الأصول والقواعد لها.
3. مرحلة النضج والتكمل على يد ابن قزمان"[1]

من الطبيعي أن تطرأ تغيرات على فن الزجل، ويتغير بين الفينة والأخرى، نظرا للمسببات والعوامل التي تبعته منذ بدايته التي كانت امتدادا عن الأغنية الشعبية ثم أضاف عنها وطور فيها واستقل فيما بعد تحت رعاية رعيل من الزجالين الذي تفننوا في النظم فيه وحددوا له قواعد وأسس، ليجعلوه فنّا شعبيا يهتدي إليه عامة الناس حين تتعسر عليهم قواعد اللغة والاعراب، وحين تدفعهم نفوسهم للتعبير عن كل ما يدور حولهم من مسرات وأحزان، بطريقة يسيرة بعيدة عن قيود الأوزان والقوافي، موظفين في أزجالهم أبلغ الفنون التعبيرية من أمثال وحكم وأساليب متنوعة، فأضفوا عليها أسمى ملامح الجمال الفني.

3- بنية الزجل:

بما أن الزجل ظهر بعد الموشح مباشرة فمن البديهي أن يتأثر به في شكله ومضمونه، وأن يسير على منهجه وطريقه، وأن يحمل الكثير من أصوله وتقنياته، وأن يخضع لبعض قواعده وأسسه، ودليل ذلك أنه خرج في نهاية أمره بهيكل مشابه لهيكل الموشح تماما، إذ تجده يستهل بالمطلع في أحيان ويخلو منه في أحيان أخرى، ثم يلي المطلع مجموعة من الأبيات بأقفالها وأدوارها، ويختم بالخرجة بوصفها القفل الأخير في الزجل، يقول أحمد مكي "الزجل أشد بساطة من الموشحة، وهو يتكون من أدوار، وكل دور يتكون من مطلع أو مركز، ومن ثلاثة

[1]- باقر سماكه. التجديد في الأدب الأندلسي. ص92.

أبيات أو أكثر، متفقةَ القافية فيما بينها، تُسمى الأغصان وبيت آخر أو أكثر هو القفل، وقافيته ووزنه من نفس قافية ووزن المطلع"[1]، فيما معناه أن القفل يحافظ على وزنه وقافيته، فيرد مذهبا في أول الزجل ثم يتوسطه حين يفصل بين الأدوار، ليعاود الظهور في ختام الزجل فيمثل خرجته.

ويضيف مصطفى الشكعة قوله: "فالزجل يستفتح كالموشحة بالمذهب أو المطلع الذي يتكون عادة من أربعة أغصان، يلي ذلك الدور، وكل دور ينتهي بقفل يكون مكونا من غصنين اثنين وتكون قافية القفل متحدة مع قافية المطلع، أما الأدوار فإنّ لكل واحد منها قافيته الخاصة به، ويتكون الدور عادة من ثلاثة قسيمات، تكون أحيانا قسيمات بسيطة، وأحيانا قسيمات مركبة، وفي هذه الحالة الأخيرة يكون الدور مكونا من ستة أسماط، ووحدة القافية أمر أساسي في الدور إن كان بسيطا، وفي أعجاز المصراعات إن كان مركبا، وينتهي الزجل عادة بخرجة من بحر وقافية المطلع والأقفال"[2] في غالب المرات.

أما "في القليل النادر فتكون الأقفال أو الخرجة مكونة من أربعة أغصان مثل المطلع، فإن الكثرة من الزجالين لم يراعوا هذه القاعدة واكتفوا بالأقفال والخرجة البسيطة"[3]، فهذا ليس رأي دارس واحد أو اثنين فقط، إنما الرأي ذاته وصل إليه الكثير من الباحثين والدارسين، وتجنبا للإفاضة والتكرار اكتفينا بهذين القولين لا غير؛ لأن فيهما زبدة القول وجوهره.

ومن هنا يتضح "أن الزجالة اصطلحوا على أقسام أزجالهم بمصطلحات الموشح من مركز وخرجة ومطلع وبيت وهي المصطلحات التي ذكرها الوشّاحون"[4] سابقا ولحق بهم الزجالون فيما بعد لما أسسوا أركانه، "وهذا دليل آخر على أن الزجل تفرع من الموشح واستعار منه أقسامه ومصطلحاته"[5]؛ لأن هذه المصطلحات في حد ذاتها موجودة في هذا وذاك، وهذه الأقسام

[1]- الطاهر أحمد مكي. دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة. دار المعارف. ط3. 1987م. ص189.
[2]- مصطفى الشكعة. الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه. ص462.
[3]- نفسه. ص462.
[4]- ينظر: محمد عباسة. الموشحات والأزجال الصوفية الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور. ص119.
[5]- ينظر: نفسه. ص119.

مذكورة هنا وهناك، ولا اختلاف يُلاحظ، وهذا أمر واضح وطبيعي فالزجل لمّا سار على خطى الموشح بدقة واقتفى أثره، وخضع في بنائه لجملة من الضوابط التي خضع لها الموشح، فمن المنطقي أن يُبنى على منواله، وهذا إن دلَّ على شيء إنّما يدل على انتمائهما لحقل واحد وارتباطهما الوثيق ببعضهما البعض.

وهكذا يتسنى لنا القول إن كل ما ذكرناه يخص الجانب الخارجي للزجل، وما يعكسه من رقة وعذوبة وجمال ينبعث من هيكله المنتظم بأجزائه المتناسقة، وهذا لن يمنعنا من الالتفات إلى حسنها الداخلي الفائق، مثلما يصرح الأهواني: "في الأزجال جمال وطرافة، ليس مصدرها أنها طرقت موضوعات لم يطرقها الشعراء، أو ابتدعت أغراضا جديدة، أو جاءت بتشبيهات لا عهد لنا بها في القصائد، ولا بمعان مولدة مبتكرة، وقيمة هذا لا تنكر، وإنما لأنها –قبل كل شيء– قد بَثت فيها حياة، مصدرها أنها استخدمت ألفاظا وتراكيب يستعملها الناس في حياتهم اليومية، ألفاظا وتراكيب حية، لم تنزع من الأوراق فتخرج جامدة، وإنما خرجت على لسان الزجال وهو يرتجل، أو على قلمه وهو يكتب، دون تكلف أو بحث وتفتيش، لأنها على لسانه دائما"[1]

و"هذه الألفاظ وهذه التراكيب نجدها في كل زجل تقريبا، فتذكر بأننا أمام فن جديد حتى غير الفن القديم، وربما كان بعض هذه التراكيب قديم الأصل، لأننا نجده مشتركا في اللهجات العامية، وربما كان له شبيه عند الأدباء والشعراء، ولكننا ندرك بسهولة حين نقرؤه أنه جاء من الحياة اليومية، لا من الذاكرة الواعية"[2]، ويا له من جمال يكتنزه هذا الفن، ولا يحس به إلا من لامسه سواء بنظمه أم دراسته، أم حتى تلقيه بالإصغاء إلى مُنشِده ومُغنيه.

1– عبد العزيز الأهواني. الزجل في الأندلس. ص172.

2– نفسه. ص172.

4- الفرق بين الموشح و الزجل:

وَجد كل من الموشح والزجل في بلاد الأندلس أرضا صالحة للنمو وبيئة حاضنة لكل جديد، وشعراء مرحبين بكل وافد إلى فضائهم الأدبي، مهتمين بجُلِّ ما يخدم أدبهم ويطوره ويضيف إليه شيئا في قائمة فنونه النثرية والشعرية على السواء، وقد كانت الأسبقية في الظهور للموشح ثم أردفه الزجل فيما بعد، ونما كلا الفنان وتطورا ووجدا في طبيعة الأندلس الخلابة ميدانا واسعا وغزيرا لنهل موضوعاتهما وتحديد أغراضهما، وصارا كل منهما فنا قائما بذاته له حدوده ومميزاته وهيكله، وبين هذا وذاك عناصر يشتركان فيها وعناصر أخرى يختلفان فيها.

4-1- أوجه الإتفاق (الإقتران):

يتفق الموشح مع الزجل في العديد من النقاط، ولا يسعنا في هذا المقام إلا أن نذكر أهمها، بداية باشتراكهما في عناصر تشكلهما المتمثلة في:

- " المطلع.
- الأغصان.
- الأسماط.
- الأقفال المتعددة.
- الخرجة.

فالزجل يلتقي مع الموشح بهذه الأجزاء وخاصة في الشكل الخارجي وفي الأوزان ونظام القوافي"[1]، لذلك "حين رأى المستشرق الإسباني ريبيرا أن صورتها لا تختلف في شيء عن صورة الموشحة من حيث الأقفال والأغصان قرنها بها في نشأتها منذ أواخر القرن الثالث الهجري قائلا إنه نشأ حينئذ طراز شعري شعبي تمتزج فيه مؤثرات غربية وشرقية متخذا صورتين هما الموشحة الفصيحة والزجل السوقي الدارج"[2]

---

[1]- ينظر: صالح ويس محمد. الزجل ظاهرة ترفي. نقلا عن عبد العزيز الأهواني. الزجل في الأندلس. ص183.

[2]- شوقي ضيف. تاريخ الأدب العربي عصر الدول والإمارات. دار المعارف. القاهرة. 1119. ص163.

وبالتالي فكل من الفنين "يخضع لقواعد في البناء الخارجي والداخلي إلا أن القواعد التي وضعت في بناء الموشح أصعب من القواعد التي يبنى عليها الزجل، هذا فضلا عن كون الكثير من الناس قد خرجوا عن قواعد البناء وساروا على مبدأ الحرية"[1]، كما أن كلا الفنين استعملا لغرض الغناء ولقيا شهرة وانتشارا وأقبلا عليهما الناس من كل حدب وصوب، يرددون مقاطعهما ويتغنون بهما فرادى وجماعات في احتفالاتهم وسمرهم و صخبهم و حتى هدوئهم.

من الأمور التي تلفت الناظر في تاريخ الموشحات والأزجال "أن يكون الاثنان اللذان شرحا قواعد هذين الفنين مشرقيين على الرغم من أن الأندلس هي المنبت الأول لهذين الفنين فكما أن ابن سناء الملك هو الذي فسّر قوانين التوشيح، كان الصفي الحلي في كتابه العاطل الحالي مفسرا لكيان الأزجال وتاريخها، أما الأندلسيون فلم يصلنا شيء من تحليلهم للأزجال ووصفها وتاريخها وطريقة نظمها، باستثناء بعض الملاحظات التي قيدها ابن خلدون في مقدمته، وقد كتب ابن الدباغ الأندلسي كتابا سماه ملح الزجالين، أو مختار ما للزجالين المطبوعين، ولكن يبدو من اسمه أنه كان يحوي مختارات من الأزجال وترجمات للزجالين، وليس من دليل على أنه حوى شرحا نظريا أو تاريخيا لفن الزجل"[2]، أضف إلى ذلك نشأتهما في بيئة واحدة هي الأندلس و ترعرعهما فيها حتى النضج والاكتمال ومن ثم انتقالهما إلى المغرب ليواصلا الانتشار في حواضره.

ولكثرة التقاطعات وتعدد وجوه الشبه بينهما فمن المحدثين من يجعلهما في كفة واحدة أمثال شوقي ضيف الذي يصرح "يمكن أن نقول إن الموشح والزجل فن واحد ذو شعبتين، شعبة تغلب عليها الفصاحة وشعبة تغلب عليها العجمة"[3] وهنا أراد أن يوضح أن الفنين من فرع واحد، إلا أن أحدهما فصيح اللغة، وثانيهما أعجمي اللغة.

---

[1]- ينظر : نفسه. ص102.

[2]- إحسان عباس. تاريخ الأدب الأندلسي . عصر الطوائف والمرابطين. ص102.

[3]- شوقي ضيف. الفن ومذاهبه في الشعر العربي. دار المعارف. القاهرة. ط11. 1119م. ص454.

ويتفق الفنان أيضا في الخرجة بوصفها "القفل الأخير من الزجل ولا تختلف في ذلك بشيء من الخرجة في الموشح إلا في اللغة أحيانا"[1]، ذلك لأنها ركن من أركان بناء كِلا الفنين، فلا نحكم عليهما بأنهما انتهيا إلا إذا حضرت الخرجة لتختم كل من الموشح والزجل.

4-2- أوجه الاختلاف(الافتراق):

مثلما التقى كل من الموشح والزجل في نقاط اختلفا في نقاط أخرى لعل أبرزها أن الخرجة باعتبارها ذلك العنصر الذي يُختم به كليهما نجد أنها ترد في "الموشح عامية أو أعجمية، في حين تكون في الزجل واضحة وتتسم بطابع البساطة والزجل كله يكتب بلغة عامية وقد تخالطه ألفاظ أعجمية وتكون مطلعا له وهذا الأمر مختلف تماما لخرجة الموشح"[2] وبالتالي إذا عدنا للغة التي ينظم بها الموشح وجدنا أنها لغة فصحى بخلاف الزجل الذي ينظم من أوله إلى أخره بلغة عامية لأنه في أصله "شعر عامي لا يتقيد بقواعد اللغة"[3]، ويقوم على "إيثار العامية عن الفصحى"[4]، وهذه العامية في حدّ ذاتها هي التي عزّزت تواجده في الأحياء الشعبية حتى صار فنا شعبيا بامتياز على عكس الموشح الذي لا ينظمه إلا من أوتي قدرا عظيما من اللغة الفصحى وقواعدها.

وبغض النظر عن اتفاقهما "من حيث الأشكال والأوزان كما تحدثنا سالفا عن اشتراك الأزجال مع الموشحات في الأجزاء الأساسية التي تُبنى عليها من مطلع وأغصان وأسماط وأقفال وأدوار وخرجة، إلا أنها تختلف عنها في البعد عن تعدد فقرات بعض الأجزاء، وفي التقليل من قوافي الفقرات الداخلية"[5]، وهذا بالرغم من كونه اختلافا طفيفا إلا أنه يُؤخذ بعين الاعتبار، ويُدرج ضمن لائحة الفروقات.

---

[1]- محمد عباسة. الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها على شعر التروبادور. ص126-127.

[2]- نفسه. ص102.

[3]- مجدي وهبة. كامل المهندس. معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب. ص191.

[4]- فوزي سعد عيسى. الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين. ص06.

[5]- عبد العزيز عتيق. الأدب العربي في الأندلس. ص411.

هذا فضلا عن الفرق الواضح بينهما في بناء أقفالهما حيث "تكون عدد الأجزاء في مطالع الموشحات هي نفسها عدد الأجزاء في الأقفال التالية بما في ذلك الخرجة، ولكن أزجالا كثيرة تبدأ بمطلع مزدوج على قافية واحدة ثم نجد الأقفال بعد ذلك على شطر واحد من هذا المطلع، وهذا لا نظير له في الموشح"[1]، أضف إلى ذلك عُسر أقفال هذا الأخير مثلما أشار فوزي سعد عيسى في أثناء مقارنته بينهما قائلا: "أقفال الموشح تتسم بالصعوبة أكثر من الزجل وهذه المسألة ليست مقصورة على الأقفال، وإنما تتصل بالموشح كله والزجل جميعه"[2].

وهذا الأمر يتعلق بالأقفال بالإضافة إلى أن "الأجزاء المقفاة في خرجات الزجل لا تبلغ من الكثرة والتعقيد ما تبلغه خرجات الموشحات"[3] حيث تتسم خرجات الزجل بالبساطة والسهولة بخلاف خرجات الموشح التي لا تخلو من التعقيد واللبس، كما أن مضامين هذه الخرجات تتغير بتغير الموضوع في الموشح، إلا أنها في الزجل تقتصر "عادة على الدعاء للممدوح بطول العمر وبدوام الرفعة والجاه، أو افتخارا من الزجال بزجله"[4] وهذا ما يقيدها بعض الشيء من ناحية المضمون.

ويرد الاختلاف أيضا في كون الموشح نمطا من أنماط الكلام المنظوم الذي يُغنّى في القصور على مسامع الملوك، بينما الزجل يُردّد في الأسواق والأحياء الشعبية بين عامة الناس.

ونافلة القول إن هذه الرحلة المتنوعة في ميدان التجديد والابتكار في بلاد الأندلس التي بدأناها بالموشحات وختمناها بالأزجال قد استخلصنا من خلالها أن الموشحات فن شعري مختلف عن القصيدة العمودية في بنائه وأوزانه، وما استعارة تسميته من الوشاح خبط عشواء، وإنما عن قصد واتفاق، أليس الموشح متنوع ومزين في خرجاته وهيكله وأشكاله مثله مثل الوشاح المزين بالزخارف واللآلئ التي تُضفي عليه كل معالم الرونق والزينة والجمال.

[1]– فوزي سعد عيسى. الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين. ص177.

[2]– نفسه. ص06.

[3]– نفسه. ص185.

[4]– نفسه. ص06.

أُنشأ الموشح أول مرة في القرن الثالث للهجرة الموافق للتاسع من الميلاد نتيجة تظافر عدة عوامل منها ما تعلق بالبيئة الأندلسية، ومنها ما تعلق بالغناء المشرقي وكذا المحلي، أضف إلى ذلك كون الموشح هو الفن الأجدر على التماشي وتطور الحياة، والأصلح لشتى أنواع الغناء نظرا لما يتسم به من تزيين وتنوع وخفة وتحرر من أكبال الشعر الكلاسيكي القديم من ناحية الوزن والقافية والبحر.

أما بالنسبة للزجل فهو أيضا لون من ألوان الأدب، وثاني فن استحدثه أهل الأندلس بعد الموشح، في أواخر القرن الرابع من الهجرة العاشر الميلادي، وقد نشأ هو الآخر بدافع الغناء إذْ كثيرا ما تغنى به الأفراد في الطرقات والأسواق الشعبية، كما أن عناصره هي عناصر الموشح نفسها مع الاختلاف في اللغة بحكم غلبة اللغة العامية عليه، وهي في الوقت ذاته العامل الذي قربه للجمهور لسهولة فهم معانيها، واشتمالها على ألفاظهم المألوفة.

وقد مرَّ الزجل في مسيرة تشكه بمراحل عديدة حتى اكتمل واستوى وصار فنا شعبيا قائما بذاته متطرقا إلى أغراض اشتمل عليها الموشح والقصيدة العمودية، وأغراض أخرى جديدة لم يسبقْه فن آخر في تناولها، كما تشابه أيضا كل من الموشح والزجل في البناء حيث بني كلاهما على المطلع والأقفال والأبيات والخرجة مع اختلافهما في عدد الأجزاء واللغة فأحدهما فصيح والآخر عامي.

الفصل الثاني:

التصوف والشعر الصوفي من منظور مفهومي ومصطلحي

أولا- التصوف

1- مفهوم التصوف

أ- لغة

ب- اصطلاحا

2- ارهاصات التصوف

2-1- نشأة التصوف

2-2- مصادر التصوف

ثانيا- الشعر الصوفي

1- مفهوم الشعر الصوفي

2- ارهاصات الشعر الصوفي

2-1- نشأته

2-2- منابعه

3- فنون الشعر الصوفي

4- خصائص الشعر الصوفي

ثالثا- علاقة الشعر بالتصوف

رابعا- علاقة الشعر الصوفي بالموشح الصوفي

تمهيد:

شهد تراثنا العربي الإسلامي ظهور نزعة إنسانية في القرن الثاني للهجرة، تعرف بالتصوف بوصفه حركة روحانية تمثل جوهر الشريعة يعبر عنها كل صوفي بطريقته وحسب اتجاهه ومذهبه.

وهذه الحركة الروحانية قد تعاقب حضورها القوي والفعال في كل الحضارات نظرا للدور الذي تلعبه في تحفيز النفس على حب الذكر والعبادات، وابعادها عن اتباع الأهواء والرغبات مع التعالي عن كل القيم والماديات، والسعي لكشف وتفسير أسرار الحياة، وهو أساس متين تقوم عليه الشعوب والمجتمعات ومبحث هام من المباحث الأساسية التي يدرسها الفكر الاسلامي وتنطلق منه أغلب الأبحاث والدراسات، ومن خلاله يخفف الصوفي من شوقه للذات الإلهية ويعبر عن حبه لها، ذلك الحب المجرد من المنافع والغايات.

ولعل سبب ظهور التصوف في كل الأزمان هو أنه صار روحًا تسري في كل انسان، واشعاعا نورانيا يضيء كل الأديان، لذا نجد الصوفي سعيد في حياته الخاصة مشيدا بالنور الذي يحيط به، وبالسعادة التي تغمره حين ينفصل عن ذاته وعالمه ويتصل بالله تعالى في خلوته، وهذا ما يجعله ينأى عن جميع الأفراد ومغرياتهم مهما كانت درجة قرابته وصلته بهم، لأن حياته موحشة ومظلمة بجانبهم كما يحس أنه غريب بينهم ولا مخرج له من كل هذا الشتات والغربة سوى الذكر والعبادة والابتعاد عن الرذائل وتحلية نفسه بشتى أنواع الفضائل.

وقد كان التصوف موجودا في الماضي ولا يزال قائما بذاته في الحاضر وسيظل باقيا في المستقبل، بالرغم من كثرة الأقاويل والانتقادات والصراعات التي واجهته من رجال السياسة والدين، ولكن بفضل العلماء والمؤرخين وكل المهتمين به من العرب والغرب على حد سواء استطاعوا أن يرفعوا مكانته ويعززوا من قيمته ويوثقوه في ذاكرة التاريخ بإرهاصاته ومفاهيمه ومنابعه التي استقى منها تعاليمه وقواعده وكل ما يتعلق به.

كانت الدراسات حول التصوف كثيرة، والتعريفات التي أعطيت له أكثر، وبالتالي سنرصد أهمها في سبيل الخروج بتعريف شامل ومتفق عليه لتتضح معالم الدراسة.

أولا- التصوف:

1- مفهوم التصوف:

أ- لغة:

كثيرة هي الاشتقاقات اللغوية التي حظي بها التصوف وأخذ منها اسمه، وما كثرتها إلا دليل على كثرة الدارسين والمهتمين والمؤرخين الذين أرخوا له ودونوا كل تفاصيله، إلا أنهم اختلفوا كثيرا حوله، ولعل الاختلاف الأكثر ورد في مسألة اشتقاقه، لذلك يبدو مبدئيا أنه من العسير تحديد مفهوم لغوي شامل ومتفق عليه لكلمة تصوف، وذلك لتضارب أراء اللغويين واختلاف تصورات مؤرخي التصوف، إلا أننا في هذا المقام نكتفي بأكثر الاشتقاقات ورودا وتداولا والبداية من اشتقاق ماسينيون المنطلق من جذر "لفظة التصوف المأخوذة من مصدر الفعل الخماسي المصوغ من 'صوف' للدلالة على لبس الصوف، ومن ثم كان المتجرد لحياة الصوفية يسمى في الإسلام صوفيا"[1]، وهذه الأخيرة _صوفي _"كلمة مشتقة بحسب الاشتقاق المتعارف عليه عموما من الصوف، ويريد هذا الاشتقاق الذي لا يزال يؤخذ به أن يلمح إلى عادة الصوفيين في لبس الخرق الصوفية وتميزهم بها"[2].

وهذا ما اختاره وأيده "شيخ الإسلام ابن تيمية رحمه الله ومعه جماعة كبيرة من العلماء، ومما يمكن أن يستدل به لنسب اسم الصوفية إلى الصوف أنه إذا ما أحسنا الظن تاريخيا بالبدايات المتقدمة التي كان عليها بعض القوم مقتصرين في حياتهم على الزهد والتقشف ولبس الصوف"[3]

وبخلاف هذا الرأي يذهب قوم آخرين لاستعراض رأيهم القائل بأن سبب تسميتهم بالصوفية راجع لكونهم "في الصف الأول بين يدي الله عز وجل بارتفاع هممهم إليه وإقبالهم بقلوبهم

---

[1]- ماسينيون ومصطفى عبد الرزاق. التصوف. دار الكتاب اللبناني. ط1. 1984. ص25.

[2]- هنري كوربان. تاريخ الفلسفة الاسلامية. عويدات للنشر والطباعة. بيروت -لبنان. ط2. 1998م. ص282.

[3]- صابر طعيمة. الصوفية معتقدا ومسلكا. دار عالم الكتب للنشر والتوزيع. ط1. 1405هـ- 1985م. ص20.

عليه، ووقوفهم بسرائرهم بين يديه"[1]، وبعيدٌ كل البعد عن ما أفاد به هؤلاء، يذهب قوم للقول: "أن التصوف مأخوذ من الصوفانة، وهي بقلة زغباء قصيرة، ونسبوا إليها لاكتفائهم بنبات الصحراء، وهذا غلط لأنهم لو نسبوا إليها لقيل للواحد صوفاني"[2]

و"اقترح بعضهم أن يكون الاسم مشتقا من 'صوفة القفا' وهي الشعرات النابتة في مؤخرة القفا، كأن الصوفي عُطف به إلى الحق وصرف عن الخلق"[3]، هذا بالإضافة إلى المؤرخين الآخرين الذين رأوا أن "الاسم مشتق من صوفة، ورأى المتصوفة أن أول من انفرد بخدمة الله عند بيته الحرام رجل كان يقال له صوفة، واسمه الغوث بن مر ، فانتسبوا إليه لمشابهتهم إياه في الانقطاع إلى الله، أما سبب تسمية الغوث ابن مر 'صوفة' فراجع إلى أن أمه نذرته لله وعلقت في رأسه قطعة صوف، أو أنها نذرته لله ثم جعلته ربيطا للكعبة، وأنها مرت به في يوم شديد الحر فوجدته قد سقط واسترخى، فقالت ما صار ابني إلا صوفة"[4]

أما صهيب سعران فيرجع اشتقاق اللفظة إلى صوفيا اليونانية التي تعني الحكمة، فيقول: "التصوف من جهة معناه العام لفظ يدخل فيه كل دين وكل ملة، فقد تكون كلمة تصوف مشتقة _ثيوصوفي_ التي تعني الحكمة الإلهية"[5]، ولقي هذا الرأي الرد بالاعتراض من قبل المستشرق "نولدكه الذي لاحظ أن السيغما (السين اليونانية) تُقلب عند التعريب سينا لا صادا، فنحن نقول في 'فيلوسوفيا' فلسفة لا فلصفة"[6].

وفي السياق ذاته نجد الكلاباذى يؤيد الرأي الذي يرجع اشتقاق الكلمة إلى الصفاء حسب ما ذكره في كتابه التعرف لمذهب أهل التصوف: "قالت طائفة: إنما سميت الصوفية صوفية

[1]- أبو بكر محمد بن إسحاق البخارى الكلاباذى. التعرف لمذهب أهل التصوف. مكتبة الخانجى. القاهرة.1415هـ- 1994م. ص5.

[2]- عمر فروخ. التصوف في الإسلام. مكتبة بيروت. ط1. 1366هـ- 1947م. ص20.

[3]- نفسه. ص21.

[4]- نفسه. ص21.

[5]- صهيب سعران. مقدمة في التصوف. دار المعرفة. دمشق. ط1. 1409هـ-1989م. ص18.

[6]- عمر فروخ. التصوف في الإسلام. ص22.

لصفاء أسرارها ونقاء آثارها"[1]، فالتصوف وفق منظورهم "مأخوذ من الصفاء، والصفاء هو خلوص الباطن من الشهوات والكدرات"[2] وهو نفس ما ذهب إليه الهجويري في قوله: "فالصفاء ولاية لها آية، والتصوف حكاية للصفاء بلا شكاية"[3] لأنه لا يقوم إلا على نقاء القلب وتطهيره من شوائب الجسد وشهواته وهذا ما أشار إليه بشر بن الحارث في سبيل الحديث عن ارتباط التصوف بالصفاء قائلا: "الصوفي من صفت لله معاملته، فصفت له من الله عز وجل كرامته"[4]، وبالتالي يتبين من خلال هذه الرؤية أن التصوف يدور في حلقة الصفاء، إذْ كلما صفت النفس باطنيا من الدنس ستصفوا معها الأعمال ظاهريا بل وحتى النوايا والمعاملات مع الخالق جلا وعلا.

إلى جانب لفظة التصوف التي ثار حول اشتقاقها الجدل نجد أن لفظة الصوفي أيضا قد اختلفت حولها الآراء، فهذا القشيري يوضح التسمية الصحيحة لها في قوله: "يقال رجل صوفي، وللجماعة صوفية، ومن يتوصل إلى ذلك يقال له: متصوف وللجماعة المتصوفة"[5]، فإذا كان التصوف من الصفاء فإن الصوفي كله صفاء ونقاء، ولعل أوجز ما يمكن قوله عنه هو ما ذهب إليه أبو الفتح البستي رحمه الله في أثناء حديثه عن الصوفي:

تَخَالَفَ النَّاسُ فِي الصُّوفِي وَاخْتَلَفُوا جَهْلًا وَظَنُّـوهُ مُشْتَقًّـا مِنَ الصُّوفِ
وَلَسْتُ أَمْنَحُ هَذا الاسْمَ غَيْرَ فَتَى صَافِي فَصُوفِيَ حَتَّى سُمِّى الصُّوفِي[6]

وبعيدا عن هذا وذاك وتجاوزا لكل آراء هؤلاء اللغوين والدارسين والعلماء الذين غاصوا في بحار الجدل ثائرين للنقاش، مستعرضين لنظرياتهم في شأن تسميته واشتقاقه غير قابلين للتنازل

---

[1]- أبو بكر محمد بن اسحاق البخارى الكلاباذى. كتاب التعرف لمذهب أهل التصوف. ص5.

[2]- عبده غالب أحمد عيسى. مفهوم التصوف. دار الجيل. بيروت. دط. دت. ص11.

[3]- الهجويري. كشف المحجوب. تر سعاد عبد الهادي قنديل. جمهورية مصر العربية. جمادى الأولى 1394هـ-يونيو 1974م. ص213.

[4]- احسان إلهي ظهير. التصوف المنشأ والمصادر. إدارة ترجمان السنة. ط1. 1406هـ-1986م. ص20.

[5]- أبو القاسم القشيري النيسابوري. الرسالة القشيرية. تح العارف بالله الامام عبد الحليم محمود بن الشريف. مطابع مؤسسة دار الشريف للصحافة والطباعة والنشر. القاهرة. 1409هـ-1989م. ص464.

[6]- العارف بالله أحمد بن عجيبة الحسنى. ايقاظ الهمم في شرح الحكم. دار المعارف. القاهرة . 1119م. ص20.

عنها أو لدحضها واستبعادها، فسواء كان مشتقا من الصفاء أم من الصوف، أم من الصوفانة أم من صوفة القفا، أم من الحكمة أم حتى نسبة لصوفة خادم الحرام، فالأمر راجع إلى تعدد زوايا النظر للشيء الواحد، مع عدم المساس بأصل جوهره.

ب- اصطلاحا:

كما تعددت الاشتقاقات اللغوية في تحديد جذر التصوف، تعددت أيضا الرؤى التي نظرت لمفهومه من الناحية الاصطلاحية، وذلك راجع لكونه يندرج ضمن الموضوعات الهامة التي تتطلب جهدا كبيرا للفصل بين كل ما فيه من مصطلحات ومفاهيم، فها هو ذا السراج الطوسي يذكر تعريفات عديدة للتصوف أبرزها تعريف الجنيد في قوله "التصوف هو أن تكون مع الله تعالى علاقة "وسئل سمنون رحمه الله عن التصوف فقال: "أن لا تملك شيئا ولا يملكك شيء، وسئل الجريري عن التصوف فقال: الدخول في كل خلق سني والخروج من كل خلق دنيّ"[1].

أما أبو الحسن النوري رحمه الله فيربط معناه بالحرية ويعطيه تعريفا لا يختلف إلى حد ما عن التعاريف السابقة على حد تصريحه: "التصوف هو الحرية والقوة، وترك التكلف والسخاء؛ فالحرية أن يتحرر العبد من قيد الهوى، والقوة أن يتجرد من رؤية الفتوة، وترك التكلف أن لا يجتهد في المتعلقات والنصيب، والسخاء أن يترك الدنيا لأهل الدنيا"[2]؛ لأن تحرر الإنسان من أهواء الدنيا ومتاعها، يجعله ينفر منها ويطمح في كسب الآخرة كبديل له، فيتعفف عن الآثام ويتكاسل في المتعلقات والحظوظ والنصيب، وكل ما سيبعده عن طريق الحق، ولا خيار أمامه سوى ترك الدنيا وما فيها لكل راغب فيها.

ويرى أبو الوفاء التفتازاني أن "التصوف فلسفة حياة تهدف إلى الترقي بالنفس الإنسانية أخلاقيا"[3]، عن طريق اتباع رياضات عملية عدّة ترفع مقامها تدريجيا، كما عرفه أيضا الشريف الجرجاني في معجم التعريفات أنه "مذهب كله جد فلا يخلطونه بشيء من الهزل، وقيل: تصفية القلب في موافقة البرية، ومفارقة الأخلاق الطبعية، واخماد صفات البشرية، ومجانبة الدعاوى

[1]- أبو نصر عبد الله بن علي السراج الطوسي. كتاب اللمع في التصوف. مطبعة بريل. لندن. دط. 1914م. ص25.
[2]- رفيق العجم. موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي. مكتبة لبنان. ناشرون. ط1. 1999م. ص180.
[3]- أبو الوفاء الغنيمي التفتازاني. مدخل إلى التصوف الإسلامي. دار الثقافة للنشر والتوزيع. القاهرة. ط3. دت. ص08.

النفسانية، ومنازلة الصفات الروحانية، والتعلق بعلوم الحقيقة، واستعمال ما هو أولى على السرمدية"[1]، وهذا لن يكون إلى بشكل من أشكال التضحية، والسعي في التخلص من كل ما يمتُّ بصلة للحياة الدنيوية.

أما عند عبدالله أحمد بن عجيبة فهو "علم يعرف به كيفية السلوك إلى حضرة ملك الملوك، أو تصفية البواطن من الرذائل وتحليتها بأنواع الفضائل، أو غيبة الخلف في شهود الحق، أو مع الرجوع إلى الأثر فأوله علم، ووسطه عمل وآخره موهبة"[2]، فلما تحضر الإرادة ويجتمع الجهد مع العلم، تُعرف الغاية وتُدركُ، ولهذا مادام الأمر قائم على تصفية الباطن من الشوائب والذنوب، فهو يتطلب اجتهادًا مستمرًا وسعيا حثيثا لأجل إزالة الضار، وإحلال النافع مكانه من أخلاق حميدة وفضائل عليا، وهو ما أكدّ عليه ابراهيم عوض بقوله: "التصوف أن يزهد الإنسان في طيبات الحياة وأن يقبل على الله بقلب سليم مجتهدا بكل قواه في الابتعاد عن المعاصي، والالتزام بالواجبات والفروض الدينية"[3] قلّت أم كثرت.

ويورد عبدالقادر عيسى تعريفا لأبي الحسن الشاذلي رحمه الله في قوله: "التصوف تدريب النفس على العبودية وردها لأحكام الربوبية"[4]، وقد جاء أيضا على لسان أيمن حمدي بأنّه "امتثال الأمر واجتناب النهي في الظاهر والباطن، من حيث يرضى لا من حيث ترضى"[5]، ويذهب صابر طعيمة إلى القول :"إن كلمة التصوف عند من ذهب هذا المذهب من المتصوفة تعني _ في زعمهم _ الاتصاف بالصفات الحميدة وترك الصفات الذميمة"[6]، من هنا يتجلى أن التصوف مذهب يُرغِّب من الأخلاق الحسنة ويُرهِّب من الأخلاق السيئة، بل ويستبعد هذه

---

[1]–علي محمد السيد الشريف الجرجاني. معجم التعريفات. تح محمد صديق المنشاوى. دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير. القاهرة. دط. دت. ص54.

[2]– عبد الله أحمد بن عجيبة. معراج التشوف إلى حقائق التصوف. تح عبد المجيد خيّالي. مركز التراث الثقافي المغربي. الدار البيضاء. دط. دت. ص04.

[3]– ابراهيم عوض. في التصوف والأدب الصوفي. مكتبة جزيرة الورد. دط. 1435هـ–2014م. ص08.

[4]– عبد القادر عيسى. حقائق عن التصوف. دار العرفان. سورية. حلب. ط16. 1428هـ–2007م. ص18.

[5]– أيمن حمدي. قاموس المصطلحات الصوفية. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة. دط. دت. ص50.

[6]– صابر طعيمة. دراسات في الفرق (الشيعة. النصيرية. الباطنية. الصوفية. الخوارج). مكتبة المعارف. الرياض. دط. دت. ص100.

الأخيرة استبعادا نهائيا، كما يقوم على الامتثال لأوامر الله واجتناب نواهيه سرا وعلانية، مع مضاعفة وتيرة العبادات سواء كانت هذه العبادات قولية أم فعليه.

أما التصوف في نظر أحمد أمين فهو يعتمد من الدرجة الأولى على "الذوق والمواجيد أكثر مما يعتمد على المنطق، والعقل في نظرهم أداة غير صالحة، إن استطاع إدراك ظواهر الأشياء فهو لا يصلح مطلقا في استكناه الحقيقة، لأن العقل لا يعرف إلا ما يقع عليه الحسّ، أي لا يعرف الأشياء في ظواهرها، أما الأشياء في حقائقها وكنه وجودها فمن وراء طاقته أبدا والصوفية تمتاز بتمجيد الله، والإحساس العميق بضعف النفس، والخضوع التام لإرادة لله القوية، والاعتقاد التام بوحدانيته"[1].

وتكاد تجمع كل هذه التعريفات رغم تشعبها في الأفكار على أن التصوف حركة روحانية وتجربة ذوقية، تمثل جوهر الإسلام، يعبر عنها كل صوفي بطريقته الخاصة وحسب مذهبه واطلاعه، وتختلف من صوفي إلى آخر نتيجة درجته في هذه التجربة من ناحية، كما تتفق جميع الآراء من ناحية أخرى في اعتباره علما من العلوم الإسلامية ومبحثا هاما من المباحث الأساسية التي تهتم بالجانب الباطني، والروحاني للإنسان تهدف إلى تصفية القلب وتطهيره من أدران الجسد وتحريره من قيود الدنيا وهجران لذائذها، والتفرغ التام للآخرة بغية توطيد الصلة بالله عز وجل والإخلاص في عبوديته دائما وأبدا.

2- مراحل تطور التصوف:

2-1- نشأته:

التصوف نزعة انسانية موغلة في التدين السامي، وعريقة في سجلات التاريخ، ومتعاقبة الظهور في حضارات مختلفة بدرجات متفاوتة، بمعنى أنها قد تركت أثرا، وقد تتبع الباحثون والمؤرخون هذا الأثر لأجل توثيق هذه النزعة الرامية إلى هدم الماديات وتقديس الروحانيات.

ومن هذا المنطلق يمكن القول إن التصوف مرَّ بعدة مراحل لتأَسُّسِه ووصوله إلى هيأته الحالية، ومع ذلك يجب الأخذ بالحسبان أنّه عالم واسع وشيق "لايزال بحاجة شديدة إلى المزيد

[1]- أحمد أمين. ظهر الإسلام. كلمات عربية للترجمة والنشر. القاهرة. دط. دت. ص844.

من الدراسات التي تُحدد نشأته، وترصد تطوره لأنه مجال يحتوي على كثير من الإبداع والأصالة"[1] ونستعرض في هذا المقام المراحل التي مر عليها:

أ- **المرحلة الأولى:** وهي "الواقعة في القرنين الأول والثاني الهجريين، وفيها ظهرت بذور التصوف الأولى في نزعة الزهد*القوية التي سادت العالم الإسلامي في ذلك الوقت، وقد نشأ الزهد في هذه المرحلة نشأة إسلامية خالصة"[2] تحت تأثير تعاليم الدين الإسلامي المرتكز على القرآن الكريم أولا، والسنة النبوية ثانيا، اللذان يدعوان إلى الزهد وتقوى الله وعبادته بالإخلاص في العمل الصالح والدعاء والقيام والصيام وجل ما يقرب العبد إلى ربه من صالح الأقوال والأفعال، حتى صار "المقياس الذي يتفاضل به الناس جميعا هو الصلاح الذي يقوم على أساس التوازن بين الروح والمادة في حياة الإنسان المسلم، وهكذا مضى عهد الصحابة والتابعين، يميزه التزامهم بالمنهج النبوي القويم، حيث جمعوا بين العلم والعمل وبين العبادة والسعي على النفس والأهل، وبين التبتل والجهاد لنشر دين الله في أرجاء المعمورة، وتبليغ كلمة الحق إلى الغاية التي تقف عندها جهودهم"[3].

ولا يفوتنا أن ننوه إلى أنه "في القرن الأول كان هناك كثير من الصحابة معرضين عن الدنيا ومتاعها، آخذين أنفسهم بالزهد والتقشف، مبالغين في العبادة، وكان منهم من يقوم الليل ويصوم النهار ومنهم من يشد الحجر على بطنه تربية لنفسه وتهذيبها لروحه غير أنهم لم يعرفوا في زمنهم باسم الصوفية، وإنما اشتهروا بهذا اللقب في القرن الثاني الهجري"[4] ذلك أنهم شديدو الاتصال بالقرآن الكريم، متمسكون به، وعاملون بما نص عليه لدرجة أنهم أفرطوا في العبادات.

---

[1]- ينظر: حامد طاهر الفلسفة الاسلامية مدخل وقضايا. دط. دت. ص28.

*- الزهد: هو بغض الدنيا والإعراض عنها، وقيل ترك راحة الدنيا لراحة الآخرة، وقيل: بذل ما تملك ولا تؤثر ما تدرك، وقيل ترك الأسف على معدوم ونفي الفرح بمعلوم. عبد الرؤوف المناوى. القاموس الصوفي مختصر التوقيف على مهمات التعاريف. المكتبة الأزهرية للتراث. القاهرة. ص39.

[2]- عبد الفتاح محمد سيد أحمد. التصوف بين الغزالي وابن تيمية. دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع. ط1 1420هـ-2000م. ص33.

[3]- محمد عبدالله زرمان. مقدمات في علم التصوف الإسلامي. دار الشروق للنشر والتوزيع. عمان. ط1. 2016. ص33.

[4] – ينظر: محمد حسين الذهبي التفسير والمفسرون.ج2. مكتبة وهبة القاهرة. دط. دت. ص250-251.

وعلاوة على كل هذا فإن أعمالهم لم يصطلحْ عليها بمسمى بمعين طيلة القرن الأول إلاّ مع مطلع القرن الثاني الذي شهد ظهور مصطلح الصوفية حسب ما أفاد به ابن خلدون في مقدمته: "هذا العلم من العلوم الشرعية الحادثة في الملّة وأصله أن طريقة هؤلاء القوم لم تزل عند سلف الأمّة وكبارها من الصحابة والتابعين ومن بعدهم طريقة الحق والهداية وأصلها الاعتكاف(*) على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى والاعراض عن زخرف الدنيا وزينتها والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذّة ومال وجاه والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة وكان ذلك عاما في الصحابة والسلف فلما فشا الاقبال على الدنيا في القرن الثاني وما بعده، وجنح الناس إلى مخالطة الدنيا اختص المقبلون على العبادة باسم الصوفية والمتصوفة"[1]

يتبين من تصريح ابن خلدون أن التصوف ليس أمرا مستحدثا وإنما هو امتداد لحركة الزهد السائدة في عهد الرسول صلى الله عليه وسلم وأصحابه الكرام، التي تقوم على الابتعاد عن الدنيا وزينتها الزائلة، والاقبال على العبادة وجزائها الحسن، ومن المعروف أن الناس تختلف أفكارهم وأذواقهم(*) كذلك هو الأمر بالنسبة للعيش في الدنيا، فهناك من اتبع طريق الطاعة والعبادة ومنهم من تجاوزه وعارضه، من هنا أطلقت لفظة الصوفية للتفريق بين المؤمنين الأتقياء وبين المنحرفين الأشقياء.

وتماشيا مع ما تم ذكره نضيف ما قاله محمد مصطفى حلمي في هذا الصدد: "أصبح الزهاد والعباد والنساك والفقراء يعرفون باسم الصوفية، وأصبحت طريقتهم التي تؤلف بين قلوبهم وتربط بين أفرادهم، وتدعو إلى مذاهبهم في مختلف مناحي الحياة الروحية النظرية والعلمية تعرف باسم التصوف، ومعنى هذا أنه كما كانت حياة النبي صلى الله عليه وسلم وأصحابه هي

*- اعتكاف: تفريغ القلب عن شغل الدنيا، وتسليم النفس إلى المولى، وقيل هو الإقامة، ومعناه لا أبرح من بابك حتى تغفر لي. عبد المنعم الحفني. معجم المصطلحات الصوفية. ص18.

[1]- ابن خلدون. مقدمة. ص328

- ذوق: نور عرفاني يقذفه الحق بتجليه في قلوب أوليائه، يفرقون به بين الحق والباطل من غير أن ينقلوا ذلك من كتاب أو *غيره. عبد المنعم الحفني. معجم الموسوعة الصوفية. ص104.

البذرة الأولى التي نبت منها زهد الزهاد، فقد كان زهد هؤلاء الزهاد هو البذرة الثانية التي نبت منها تصوف الصوفية"[1]

والجدير بالذكر أيضا أن هذه الحركة الزهدية العظيمة إلى جانب أمر توسعها الملحوظ وانتشارها الواسع فإنها قد اتسمت بمجموعة من المميزات لعل أهمها: "المبالغة في التعبد تقربا إلى الله بالنوافل، والذكر وشدة العناية بالناحية الأخلاقية"[2] إضافة إلى اعتمادها على كتاب الله وحديث نبيه عليه أفضل الصلاة وأزكى التسليم.

أما الزهاد الأوائل فتميزوا "بشعور ديني عميق يملأ أفئدتهم، واحساس غامر بالضعف الإنساني يستولي على نفوسهم، وخشية لله شديدة تملك عليهم قلوبهم، وتفويض تام لله وخضوع مطلق لإرادته"[3]، يقول الحسن البصري "ليس الزهد طعاما ولا لباسا وإنما هو الخشوع لله"[4] بما يحمله هذا الخشوع من طاعته ووحدانيته وحسن الظن به في الخلوات وحتى أمام العلن والتفرغ التام لعبادته وذكره وشكره والابتعاد عن كل ما نهى عنه.

ومن الزهاد الذين يمثلون هذه المرحة نجد "الحسن البصري[*] وهو أشهر هؤلاء الزهاد في العصر الأول"[5].

ونافلة القول أن التصوف في القرن الأول تجلى في أفكار وأعمال زهدية لا أكثر، ثم بمرور الوقت وحلول القرن الثاني أخذت حدوده وأبعاده تتوسع، وظهر فيه الكثير من البدع، وانتهت مرحلة تقوقع الجميع حول القرآن، بل بقي القليل فقط، وشهدت هذه المرحلة كل مظاهر الانحراف والتنوع، فإذا كان كل ما ذكرناه يدخل في كفة فإن الكفة المقابلة تشمل الفئة العاكفة

---

[1] – محمد مصطفى حلمي. الحياة الروحية في الاسلام. دار الكتاب اللبناني. بيروت. دط. 2011م. ص95.

[2]– محمد بن الطيب. اسلام المتصوفة. دار الطليعة. بيروت. ط1 2008م. ص34.

[3]– نفسه. ص45.

[4]– محمد بن الطيب. اسلام المتصوفة. ص34.

* – هو الحسن بن أبي الحسن يسار، ولد 21هـ وشغل منصب إمام وقاض ومحدث، ويعد من بين أشهر العلماء التابعين في صدر الإسلام، توفي 110هـ. ينظر: عبد المنعم الحفني. الموسوعة الصوفية. ص56.

[5]– رينولد. نيكولسون. في التصوف الاسلامي وتاريخه. مطبعة لجنة التعريف والترجمة والنشر. القاهرة. دط. 1366–1947. ص69.

على الطاعات والعبادات، ولا تسير إلا على منهج خير المبعوثين رسول الله عليه الصلاة والسلام والصحابة والتابعين الداعي للخير والفضيلة إلى يوم يبعثون.

ب- المرحلة الثانية: وتمتد خلال "القرنين الثالث والرابع الهجريين، وفي هذه المرحلة بدأ التطور يظهر على حركة الزهد حيث لم يعد نظاما فرديا بل أصبح حركة منظمة، أطلق على أصحابها اسم الصوفية وبدأ هؤلاء يتكلمون في موضوعات استحدثت في ذلك العصر، مثل الكلام في أحوال النفس والسلوك والمقامات والأحوال، كما بدأ الكلام في المباحث الأخلاقية وأخذ الزهد يتحول إلى طريقة في تربية المريدين، وتكلموا في المعرفة ومناهجها، والتوحيد الاسلامي والفناء وغيرها من موضوعات التصوف"[1] يقول حسين الذهبي: "وفي هذا القرن وما بعده تولدت بعض الأبحاث الصوفية، وظهرت تعاليم القوم ونظرياتهم التي تواضعوا عليها، وأخذت هذه الأبحاث تنمو وتتزايد كلما تقادم العهد عليها، وبمقدار ما اقتبسه القوم من المحيط العلمي الذي يعيشون فيه تطورت هذه الأبحاث والنظريات"[2].

ويذكر شيخ الاسلام ابن تيمية أن هذا التطور الحاصل على مستوى التصوف إبان هذه الفترة، قد انطلق من البصرة التي ظهر فيها طائفة من العلماء والزهاد الذين اهتموا بالمعارف الانسانية وحرصوا على تنمية القيم الأخلاقية، وضاعفوا في وتيرة العبادة والتقوى والورع، وغالوا في نهجها وطريقتها وأحوالها إلى حد بعيد، لدرجة أنهم خصصوا أماكن للخلوات والانعزال التام عن الناس لأجل الذكر والعبادة في خشوع وأريحية، فيقول: "أول ما ظهرت الصوفية من البصرة، وأول من بني دويرة الصوفية بعض أصحاب عبد الواحد بن زيد، وعبد الواحد من أصحاب الحسن، وكان في البصرة من المبالغة في الزهد والعبادة والخوف ونحو ذلك، مالم يكن في سائر أهل الأمصار"[3] والواضح أنهم اهتموا بالأمور الدينية وأعطوا للزهد الأفضلية، فصنفوا في قائمة التصوف ضمن الأولوية، نتيجة اجتهادهم وحرصهم في جل العبادات الظاهرية منها والباطنية.

---

[1]- ينظر: عبد الفتاح محمد سيد أحمد. التصوف بين الغزالي وابن تيمية. ص35.

[2]- محمد حسين الذهبي. التفسير والمفسرون. ص251.

[3]- ابن تيمية. الصوفية والفقراء. دار المدنى للطباعة والنشر والتوزيع. جدة. ص15.

والجدير بالذكر أيضا أن التطور في كل شيء يحمل دائما في مضمونه، وحسب نتائجه وجهين، وجه نافع وآخر ضار، كذلك هو الأمر مع هذا التطور الذي مسّ الحياة في عمومها، وبفنونها وعلومها، إذْ بمجرد تفتح الناس على ثقافات وحضارات الأمم، تضاعفت الجهود وارتقت الأفكار واستحدثت النظريات وكثرت الأبحاث، ودخلت الفلسفة فاتخذوها مرجعا، وانقسم على أساسها "التصوف عند صوفية القرنين الثالث والرابع إلى اتجاهين بارزين: "أحدهما سني، يتقيد أصحابه بالكتاب والسنة والآخر شبه فلسفي، ينزع أصحابه فيه إلى الشطح(*) وينطلقون من حال الفناء إلى اعلان الاتحاد والحلول"[1]

وبالتالي فهذين النوعين خرجا من رحم التصوف إلا أن الفكرة والنتيجة مختلفتان، فالتصوف السني مقبول لكونه مرتبط بكتاب الله، متقيد بنصوصه وتعاليمه وكل ما جاء فيه من جهة، ومبتعد عن الكرامات(**) الخارقة والأفكار اللامعقولة وجميع الأمور التي تتنافى مع تعاليم الدين الإسلامي من جهة أخرى، بخلاف التصوف الفلسفي الذي ينطلق من الغيب(***) إلى الفناء ثم الكشف(****)وصولا لمرحلة الحلول، وهذا نوع مرفوض تماما من جميع النواحي.

وفي هذا المقام يُبدي حسين الذهبي رأيه حول الفلسفة، وأثرها على التصوف وتفاوت هذين الاتجاهين من المتصوفة في درجة توظيفها، والاستفادة منها فيقول: "لقد استفاد المتصوفة من الفلاسفة والمتكلمين والفقهاء من كان له الأثر الأكبر في هذا التطور الصوفي، غير أنهم أخذوا من الفلسفة بحظ وافر بل وكونوا فلسفة خاصة بهم، حتى أصبحنا نرى بينهم رجالا أشبه

*– شطح: كلام يترجمه اللسان عن وجد يفيض عن معدنه، مقرون بالدعوى، وهو من زلات المحققين، فإنه دعوى حق يفصح بها العارف لكن من غير إذن إلهي. عبد المنعم الحفني. معجم المصطلحات الصوفية. ص140.

[1] – عبد الفتاح محمد سيد أحمد. التصوف بين الغزالي وابن تيمية. ص35.

**– كرامات: ج كرامة: أمر خارق للعادة، ويظهر على يد عبد صالح غير مدع للنبوة غير مقرون بالتحدي. عبد الرحمن دمشقية. أولياء الله بين المفهوم الصوفي والمنهج السني السلفي. دط. دت. ص60.

***– الغَيبة: عند أهل الحقيقة غيبة القلب عن علم ما يجري من أحوال الخلق بل من أحوال نفسه بما يرد عليه من الحق إذا عظم الوارد، واستولى عليه سلطان الحقيقة فهو حاضر بالحق، غائب عن نفسه وعن الخلق. عبد الرؤوف المناوى. القاموس الصوفي مختصر التوقيف على مهمات التعاريف. ص52.

**** – الكشف: الاطلاع على ما وراء الحجاب من المعاني الغيبية والأمور الخفية الحقيقية وجودًا وشهودًا. عبد الرؤوف المناوى. القاموس الصوفي مختصر التوقيف على مهمات التعاريف. ص61.

بالفلاسفة منهم بالمتصوفة، وأصبحنا نرى بعضهم يدين بمسائل فلسفية لا تتفق ومبادئ الشريعة، مما أثار عليهم جمهور أهل السنة، وجعلهم يحاربون التّصوف الفلسفي، ويؤيدون التصوف الذي يدور حول الزهد والتقشف، وتربية النفس واصلاحها"[1]

ولذلك لمّا تختلط الأديان على الانسان المؤمن عليه أن يشدّ عضده بدينه الإسلامي، وحين تتزاحم الأفكار عليه أن يعود للفصل والاختيار بينها بعقله، وبما يخدمه ومجتمعه، ولما دخلت الفلسفة واكتسحت المكان، ظل بعضهم الطريق، فانحرفت السلوكيات، وضاعت القيم، وتشتت الذهنيات، فاستدعت الضرورة من بعض المتصوفة الآخرين أن يقفوا في وجه الباطل بمعارضة المتصوفة المنحرفين والملحدين، ومحاولة الحفاظ على مبادئ التصوف الأولى بالعودة إلى القرآن والسنة والتشبع بتعاليمهما، كي لا تعرف الأفكار وتتعرف معها النفوس، وتبطل غاية التصوف الحقة.

ومن بين المتصوفة الذين يمثلون هذه المرحلة نجد الحلاج[*] (ت 309هـ) الذي ما عرف عنه شيء سوى الانحراف والخروج عن طريق التصوف الذي رسمه عباد الله الصالحين والزاهدين الأولين وسلكه من تبعهم فيما بعد من المؤمنين القانتين.

وعرف الحلاج بانحرافه في الطريقة الصوفية الصائبة وادعائه فكرة الحلول[**] "التي تؤدي إلى الاشتراك في ذات الله وحلول اللاهوت في الناسوت"[2] كما يظهر من قوله:

سُبْحَانَ مَنْ أظْهَرَ نَاسُوتَه سرّ سَنَا لَاهُوتَه الثَّاقِــــب
ثُمَّ بدَأَ لِخلْقِهِ ظَاهِــــــرًا فِي صُورَةِ الآكِلِ والشَّارِبِ
حَتَّى لَقَدْ عَايَنَه خَلْقَـــه كَلحْظَةَ الحَاجبِ بالحَاجِبِ

1– محمد حسين الذهبي. التفسير والمفسرون. ج2. ص251.

*– هو الحسين بن منصور ويُكنى أبا مغيث، ولد 244هـ وهو من أشهر المتصوفة إثارة للجدل عبر التاريخ، وصاحب المأساة المشهورة في تاريخ الفكر والتصوف باسم مأساة الحلاج، توفي 309هـ.ينظر: عبد المنعم الحفني. الموسوعة الصوفية. ص126.

**– هو أن يحل الله تعالي في العارفين. ينظر: عبد المنعم الحفني. معجم مصطلحات الصوفية. ص82.

2– حنا الفاخوري. خليل الجر. تاريخ الفلسفة العربية. ج1. دار الجيل بيروت. دط. دت. ص364.

والحلاج قد تجرأ فأنزل اللاهوت إلى درجة الناسوت أي أنه جعل الله بشرا"[1] وبذلك "أصبح الإنساني والمقدس شيئا واحدا، وأصبح الحلاج إلها إنسانيا، شبيها بالمسيح في عقيدة التثليث المسيحية"[2] التي تقوم على "المذهب القائل بثنائية الطبيعة الإلهية، على ما يبدو عن النصارى السريان الذين استعملوا اصطلاحي اللاهوت والناسوت للتدليل على طبيعة السيد المسيح عيسى بن مريم –عليه السلام– ولكنه وصف اتحاد اللاهوت بالناسوت– أو الروح الإلهي بالروح الإنساني– على أنه حلول...وفكرة الحلول هذه يقرنها المسلمون بالنصرانية وإن أخذها الصوفية عن الديانات الهندية الشرقية"[3]

ولذلك تعرض للاضطهاد وحاربه الفقهاء والعلماء بعد إعلانه للحلول واعترافه بالاتحاد أين تصير الذاتين واحدة ولا يكون إلا في العدد، كما حاربوا أيضا أفكاره المنحرفة أيما محاربة، لأن "هذا الحلول يؤدي إلى هدم الوحدة الإلهية، والله لا يصبح إنسانا، والإنسان لا يرقى إلى مرتبة الألوهية"[4]، كما "وقع أيضا في هذه المرحلة عداء بين فقهاء البصرة والكوفة ومتصوفتهما لاختلافهما في الفكرة والمنهج والعاطفة حوالي منتصف القرن الثالث للهجرة، ثم تلته سلسلة من الاضطهادات في مصر والشام والعراق وانتهت بمأساة الحلاج"[5] الذي تجاوز حدود الدين بإرادته، وكسر أفق التصوف الصحيح بأفكاره، و"أراد من منطق نفسه المضطربة، أن يتفوق على شيوخ الصوفية حتى يظهر للملأ بأنه هو وحده صاحب الشأن العظيم الذي يجب أن يشار إليه بالبنان، ويكون له من دون غيره المقام الرفيع، فلم يجد وسيلة أجدى لذلك من الخروج على العقيدة، واتخاذ الكفر دينا، ومن ثم الإتيان ببدعة جديدة في التصوف يبزُّ بها الآخرين"[6]، وهكذا تمكن الحلاج من السير في الاتجاه الثاني للتصوف الذي مالت فيه الأفكار

[1]– ابراهيم محمد منصور. الشعر والتصوف – الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر– دار الأمين للنشر والتوزيع. ص35.

[2]– مرجع نفسه. ص23.

[3]– الصوفية في نظر الإسلام. دراسة وتحليل. دار الكتاب اللبناني. بيروت. ط 3. 1405هـ – 1985م . ص328.

[4]– حنا الفاخوري. خليل الجر. تاريخ الفلسفة العربية. ص346 .

[5] – ينظر: محمد بن الطيب. اسلام المتصوفة. ص38.

[6]– ينظر: الصوفية في نظر الإسلام. دراسة وتحليل. ص329.

وشُوِهت وفَقَد فيه التصوف مادته الجوهرية، وحُرفت تعاليم الدين الاسلامي، وتعالى الباطل على الحق.

ج-المرحلة الثالثة: ويمثلها "القرنين السادس والسابع الهجريين الذي ظهر فيهما التصوف الفلسفي بوضوح، واستمر بعد ذلك ولما كان هذا اللون من التصوف ممتزجا بالفلسفة فإنه قد تسربت إليه فلسفات أجنبية متعددة يونانية وفارسية وهندية ومسيحية"[1] ومن هنا "بدأت الحياة الروحية في الإسلام تستوعب أفكارا فلسفية ودينية استمدتها من هذه الفلسفات الأجنبية المتباينة، وحاولت أن تصوغ كل ذلك لبنات ثابتة في هيكل الفكر الإسلامي، وأدت عملية الاستمداد الواسعة من دوائر الفكر الأجنبية تلك إلى بناء نظريات فلسفية ذات طابع صوفي"[2]

وهذه كانت نقلة نوعية في تاريخ التصوف وتحول سريع من وجهة إلى أخرى، فمن طور زهدٍ خالصٍ إلى طورٍ فلسفيٍّ معقدٍ، وفي هذا يقول محمد بن الطيب "وإذا بنا أمام تصوف غامض ذي لغة اصطلاحية خاصة، يحتاج فهم مسائله إلى جهد غير عادي، ولا يمكن اعتباره فلسفة لأنه قائم على الذوق، كما لا يمكن اعتباره تصوفا خالصا، لأنه يختلف عن التصوف الخالص في أنه معبر عنه بلغة فلسفية"[3].

على أنه منذ القرن السادس الهجري أيضا "نجد مجموعة أخرى من شيوخ التصوف الذين مزجوا تصوفهم بالفلسفة، فجاءت نظرياتهم بين بينٍ، لا هي تصوف خالص ولا هي فلسفة خالصة، نذكر من هؤلاء (السهرودي ت 549هـ، محي الدين بن عربي ت 638هـ) وسلطان العاشقين الشاعر الصوفي المصري عمر بن الفارض(*) ت 632هـ) وعبد الحق بن سبعين(**)

---

[1]- ينظر: محمد بن الطيب. اسلام المتصوفة. ص36.

[2]- ينظر: نفسه. ص42.

[3]- ينظر: نفسه. ص48.

* - ابن الفارض: هو أبو حفص عمر بن أبي الحسن، ولد 576هـ بالقاهرة، وترجع حقيقة تسميته أن أباه هاجر إلى مصر وعمل فيها فارضا؛ أي الذي يثبت الفروض للنساء على الرجال بين يدي الحاكم، توفي 632هـ. عبد المنعم الحفني. الموسوعة الصوفية. ص311.

**- ابن سبعين: هو أبو محمد عبد الحق بن محمد بن عبد الحق بن سبعين مواليد مرسية الأندلس سنة 613هـ، اشتهر بأنه من فلاسفة الصوفية، حيث كان يمزج الفلسفة بالتصوف، وتسمى طريقته بالصوفية، توفي 669هـ. ينظر: عبد المنعم الحفني. الموسوعة الصوفية. أعلام التصوف والمنكرين عليه والطرق الصوفية. دار الرشاد. ط1. 1412هـ 1992م. ص197.

ت 669هـ) ومن نحا نحوهم في التصوف، وواضح أنهم قد استفادوا من عديد من المصادر والآراء الأجنبية كالفلسفة اليونانية، خصوصا مذهب الأفلاطونية المحدثة، وقد قدم لنا أولئك الصوفية نظريات عميقة في النفس والأخلاق والمعرفة والوجود لها قيمتها من الناحيتين الفلسفية والتصوفية، كما كان لها تأثيرها على من تلاهم من الصوفية المتأخرين"[1]

فلمّا تطور التصوف ارتقى بأفكاره ومبادئه، ولغته التي لا تخلو من المفاهيم العسيرة، والمعاني المجردة والمصطلحات الغامضة، التي تتطلب العودة إلى معاجمهم لفهمها وتبسيطها، وفي ذلك يذهب التفتازاني إلى القول: "قد تبين أن مرحلة نضوج التصوف بدأت من القرن الثالث الهجري وما بعده حين استحال التصوف إلى علم للأخلاق الدينية يهدف إلى الترقي بالنفس الإنسانية لتبلغ كمالها وعرفانها، ولتفنى في الحقيقة المطلقة، على أساس من منهج الذوق لا العقل، وأن الصوفية لجأوا في التعبير عن أحوالهم إلى مصطلحات خاصة، أداروها فيما بينهم، ولها معانيها التي لا تُفهم إلا بنوع تحليل وتعمق"[2].

إذا كان الغموض قد استفحل على التصوف في هذه المرحلة وتغيرت أساسياته واستبعدت تعاليم الدين واعتمدت بالمقابل الفلسفة كنوع من الارتقاء والتطور الناتج عن امتزاج الثقافات والتطلع على باقي الحضارات، وكثُر أهل الفتن فإنه من زاوية أخرى هناك من حرص على الحفاظ على قواعده المستمدة من كتاب الله، والموروثة من عهد صحابته الأخيار، وفي هذا الصدد يضيف التفتازاني قوله: "ومنذ القرن السادس الهجري أخذ نفوذ التصوف السني في العالم الإسلامي يزداد بتأثير عِظم شخصية الغزالي(*)، الذي تواجد في القرن الخامس ولم يقبل من التصوف إلا ما كان متمشيا تماما مع الكتاب والسنة، وراميا إلى الزهد والتقشف وتهذيب النفس وإصلاح أخلاقها، وقد عمق الغزالي الكلام في المعرفة الصوفية على نحو لم يسبق إليه، وحمل على مذاهب الفلاسفة والمعتزلة والباطنية، وانتهى به الأمر إلى إرساء قواعد نوع من

---

[1]- التفتازاني. مدخل إلى التصوف الإسلامي. ص19.

[2]- أبو الوفاء الغنيمي التفتازاني. مدخل إلى التصوف الإسلامي. ص20.

*- هو حجة الإسلام أبو حامد محمد بن محمد الغزالي، ولد 450هـ ونشأ في غزالة من قرى طوس، له المواقف من الفلسفة والتصوف، وألف نحو مائتي كتاب، منها إحياء علوم الدين، توفي 505هـ. عبد المنعم الحفني. الموسوعة الصوفية. ص305.

التصوف معتدل يساير مذهب أهل السنة والجماعة الكلامية، ويخالف تصوف الحلاج والبسطامي(*) في الطابع".[1]

"وقد بلغ هذا التطور ذروته في تصوف أصحاب وحدة الوجود الذين استفادوا من تجارب أسلافهم من المتصوفة القدماء ومصطلحاتهم وطوروا الوحدة التي بدأت ذوقية شهودية (**) إلى نظرية في الوجود أبرز أعلامها: يحي بن حبش السهرودي المقتول(***) (ت 587هـ-1191م) من ايران"[2]، "والذي طور آراء الحلاج على نحو ما عبر عنها في قوله:

لأنوار نور النُّور فِي الخَلْقِ أَنْوَارُ   وللسِّرِّ فِي سِر المُسّرين أَسْرَارُ[3]

وابن عربي (****) من الأندلس الذي "يعد مُؤصل أصول وحدة الوجود ومفصل فصولها وقوامها أن الوجود هو الله وأن مظاهر التعدد والتكثر في الموجودات لا تعني تعددا في الوجود، وإنما هي مظاهر تجلى فيها الوجود الواحد، وتلك نقلة كبرى في التوحيد الإسلامي من الشهادة بأن لا إله إلا الله إلى الشهادة بأن لا وجود في الحقيقة إلا الله"[4] "وقد انتقل تصوف وحدة

---

*- هو سلطان العارفين أبو يزيد الأكبر طيفور بن عيسى، ولد188هـ في بسطام خراسان، واشتهر بالشطح، توفي 261هـ. ينظر: عبد المنعم الحفني. الموسوعة الصوفية. ص51.

[1]- ينظر: التفتازاني. مدخل إلى التصوف الإسلامي. ص18.

**- شهودية: من الشهود ويُقصد به أن يرى العارف حظوظ نفسه، وتقابله الغيبة وهي أن يغيب عن حظوظ نفسه فلا يراها. ص142.

*** – هو أبو حفص شهاب الدين، ونسبه إلى سُهْرَوَرْد من بلاد زنجان ولد 539هـ، يُلقب بالمقتول وليس الشهيد لأنّه اتهم بالكفر والخروج عن السنة، وهو صاحب المتن الأشهر "عوارف المعارف"، توفي 632هـ. عبد المنعم الحفني. الموسوعة الصوفية. ص213- 216.

[2]- محمد بن الطيب. اسلام المتصوفة. ص48.

[3]- مرجع نفسه. ص48.

**** – ابن عربي: هو أبو بكر بن علي شيخ الصوفية الأكبر، وشهرته محي الدين باعتبار مصنفاته في التصوف، وتفسيراته في الدين التي قيل إنه بها قد جدّد الدين وأحيا الملة، ولد 560هـ بمُرسية من شرق الأندلس، معروف بعروبته وغزارة علمه، حيث ألف نحو أربعمائة كتاب، أشهرهم الفتوحات، توفي 638هـ. ينظر محي الدين بن عربي. لوازم الحب الإلهي. تح موفق فوزي الجبر. ط1. 1998م. ص13، وعبد المنعم الحفني. الموسوعة الصوفية. ص284.

[4]- محمد بن الطيب. اسلام المتصوفة. ص49.

الوجود من المغرب إلى المشرق على يد ابن عربي نفسه وابن سبعين اللذين استقرا بهما المقام في الشرق حيث نشرا تعاليم هذا النوع من التصوف"[1].

ومن الطبيعي جدّا أن يتأثر التصوف بهذه الفلسفات ويستقي منها ما يتلاءم ومعطياته.

2-2-مصادره:

بعد إلقاء نظرة مستفيضة في نشأة التصوف، حريٌّ بنا التنقل بخطوات فضولية غايتها إزالة الإبهام عن كل جوانبه واكتشاف كل ما تبقى منه، ولعلَّ العنصر المتبقي الذي لم نتطرق إليه بعد في ميدان التصوف بشكل عام، هو مصادره، ويبدو أنّه أمر في منتهى العسر لأن "الكلام عن مصادر الصوفية، كالكلام على مصادر كل حركة أخرى، أمر كبير الصعوبة، وإن البحث عن مصادر كل وجه من وجوه النشاط الإنساني في مظهره الروحي يجب أن يرقى في الحقيقة إلى مبدأ الوجود الإنساني نفسه، حينما بدأ الإنسان يعبر عن خلجات نفسه كإنسان"[2]

بعد اطلاعنا على تاريخ التصوف في حد ذاته وجدنا أنه حلقة من الرؤى والنظريات المتعارضة، فهذا التعارض والاختلاف تواجد منذ تواجد التصوف في حد ذاته، بداية من الاختلاف في تسميته وحتى في ماهيته وصولا إلى نشأته ومأخذه ومصدره، لذلك اختلفت الأقوال وتعددت الأفكار وتشعبت الآراء، دون الوصول إلى فكرة أو نظرية متفقٍ عليها، وهو ما جعل ماسينيون يقول: "أمَّا دراسة مصادر التصوف فإن الشقة بيننا وبين استكمالها ما زالت بعيدة"[3]، ومع ذلك نجد ظهور مواقف متباينة جراء هذا الجدل الذي ثار حول قضية المصادر، وكل موقف يحاول تغليب رأيه بالحجة والبرهان.

فهذ ثلة من المتصوفين ومن أيَّدَهم من الباحثين ذهبت للأخذ بفكرة أن التصوف إسلامي المصدر وزهدي المنطلق، وقد استمد إسلاميته من كتاب الله الذي لا يعلوه كتاب ولا يوازيه مرجع، إذْ فيه كل التعاليم الدينية التي سار عليها المتصوفة في بداية تأصيلهم لهذه الحركة الروحانية، لأنهم أدكوا في بداية مسارهم أنَّ" التصوف الإسلامي لابد أن يتأسس على قاعدة

[1]- نفسه. ص36.

[2]- عمر فروخ. التصوف في الإسلام. ص27.

[3]- ماسينيون ومصطفى عبدالرزاق. التصوف. ص47.

زهدية للارتقاء إلى الصفة الصوفية، تيقنا منهم أن الأسباب قد تهيأت من داخل الإسلام لتساعد فئة من المسلمين على أن يصبغوا إسلامهم بلون زهدي طاهر، إذ لا شك أن في القرآن من الآيات ما يُمهِد لذلك ويشجع عليه، فكثيرة هي الآيات التي تذم الدنيا وتفضل الآخرة وتحثُّ على إعداد الزاد لها وتدعو إلى القناعة والتقى والإخلاص وتذم الحرص والفسوق والرياء"[1] لعل من بين هذه الآيات قوله تعالى في محكم تنزيله: "وَمَا الحَياةُ الدُّنيا إلّا لَعِبٌ وَلَهوٌ وَلَلدّارُ الآخِرَةُ خَيرٌ لِلَّذينَ يَتَّقونَ أَفَلا تَعقِلونَ"[2]

" فَإِنْ لَمْ يَسْتَجِيبُوا لَكَ فَاعْلَمْ أَنَّمَا يَتَّبِعُونَ أَهْوَاءَهُمْ وَمَنْ أَضَلُّ مِمَّنَ اتَّبَعَ هَوَاهُ بِغَيْرِ هُدًى مِنَ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ"[3]

" قُلْ مَتَاعُ الدُّنْيَا قَلِيلٌ وَالآخرةُ خَيْرٌ لِمَنِ اتَّقَى وَلا تُظْلَمُونَ فَتِيلاً"[4]، والآيات القرآنية لا تحصى في هذا الشأن.

وعارضتهم طائفة أخرى من المستشرقين في ذهابها للحكم على أن التصوف أجنبي على الإسلام من حيث تسميته وكذا نشأته ولا علاقة بينهما، وتُرجع أجنبيته في كون مصدره هنديا أو يونانيا أو غير ذلك، وهو ما أشار إليه لويس ماسينيون في أثناء استرساله في شرح فكرة نيكولسون قائلا: "ذهب علماء الإسلاميات ومن والاهم إلى اعتبار أن التصوف مذهب دخيل في الإسلام مأخوذ إما من رهبانية الشام وإما من أفلاطونية اليونان الجديدة، وإما من زرادشتية الفرس، وإما من فيدا الهنود، وقد بين نيكولسون أن إطلاق الحكم على كون التصوف دخيل في الإسلام غير مقبول، فالحق إننا نلاحظ منذ ظهور الإسلام أن الأنظار التي اختص بها متصوفة المسلمين نشأت في قلب الجماعة الإسلامية نفسها أثناء عكوف المسلمين على تلاوة

1- ينظر: محمد بن الطيب. إسلام المتصوفة. ص13.

2- سورة الأنعام. آية 32.

3- سورة القصص. آية 50.

4- سورة النساء. آية 76.

القرآن والحديث وتقرئهما، وتأثرت بما أصاب هذه الجماعة من أحداث وما حل بالأفراد من نوازل"[1]

فيما معناه أن تعلق المسلمين بالقرآن جعلهم يُدمنون على قراءته واستقراء ما فيه من قيم ودلالات ودعوة وجيهةٍ إلى التمسك به، بما يصدر عن هذا التمسك من إيمان قوي وثقة عظيمة بالله تجعلهم ينجذبون إليه و يسعون جاهدين في الابتعاد عن كل ما لا يُرضيه، وهو دافعٌ قويٌّ جعل المتصوفة يتأثرون به ويبْنُون دعامتهم على أسس قرآنية بحتة، حتى صارت "مصادر التصوف الإسلامي اسلامية لا شك في ذلك؛ لأن التصوف الإسلامي قد نشأ في بيئة اسلامية، وهو مبني في أساسه على الإسلام، ولا نستطيع أن نفهمه حقا مالم نفهم التطور الذي سلكه الدين الإسلامي في انتشاره وفي تقلب الأحوال به"[2] فلا سيما أن الرسالة المحمدية في بداية دعوتها ونشرها للإسلام واجهت رفضا قاطعا وتكذيبا مبالغا فيه، إلا أن إرادة الله فوق إرادة الضالين والغاشمين والكافرين، فبعد أن قطع الإسلام أشواطا هائلة، ومرّ بأدوار عديدة تمكن من الاكتساح على أغلب بقع الأرض، وهو الأمر نفسه في نظرهم بالنسبة للتصوف، فبما أنه فرع من فروع الإسلام فبديهي أن يواجه الصعوبات الناتجة من رفضهم لإسلامية أصله.

ويضيف أصحاب هذا الرأي أن "المصدر الثاني هو الحديث والفقه، وغيرهما من العلوم العربية الإسلامية"[3]، حيث أننا إذا سلَّمنا بمبدأ أن القرآن هو أكثر المؤثرات التي ساهمت في بلورة التصوف وتأسيسه فلابد أن نقر بأن السنة النبوية قد سارت جنبا إلى جنب مع القرآن، ومنه لابد علينا أن ندرجها ضمن المصادر التي تأثر بها المتصوفة، ويؤكد هذه الفكرة ما توصل إليه التفتازاني من نتائج بعد بحثه الشامل في شأن مصادر التصوف فيقول: "بما أن التصوف في أول تكونه العلمي أخلاقا دينية، فمن الطبيعي أن يكون مصدره الأول اسلاميا، فقد استمد من القرآن والسنة ومن أحوال الصحابة وأقوالهم، على أن أحوال الصحابة وأقوالهم لم تكن لتخرج من نطاق الكتاب والسنة، وبذا يكون المصدران الأساسيان للتصوف في الحقيقة هما

[1]– ينظر: ماسينيون ومصطفى عبد الرزاق. التصوف. ص48.

[2]– عمر فروخ. التصوف في الإسلام. ص27.

[3]– عبد الحليم محمود. المنقذ من الظلال. ص215.

القرآن والسنة"[1] كما يؤكد أيضا أن المسلمين استقوا معارفهم واستمدوا آراءهم من هذين المنبعين فيضيف قائلا: "ومن القرآن والسنة استمد الصوفية أول ما استمدوا آراءهم في الأخلاق والسلوك، ورياضاتهم العملية التي اصطنعوها من أجل تحقيق هدفهم من الحياة الصوفية"[2]

وبالتالي فالتصوف من وجهة نظرهم وحسب حججهم قد خرج من أرض الاسلام وفيها شبَّ وترعرع وفي أحضانه نما وتوسع، ومن قرآنه وسُنّته اتخذ المرجع، ذلك أن كتاب الله بالنسبة للمسلمين هو الأفضل والأغلى وسنة النبي الأكرم هي المثل الأعلى، لأنهم تعلقوا بربهم، وأعجبوا برسوله، لما عرفوا عنه من نقاء السجية، وجميل المواقف والمواعظ، فسارعوا للاقتداء به والتأسي بأخلاقه للظفر بشفاعته، ومجاورته في جنة الخلد، بالإضافة إلى الاستفادة من سيرة الصحابة عليهم رضوان الله، والتعلم من سلوكيات ومناهج التابعين والصالحين.

وفي زاوية أخرى تُرجِع طائفة قليلة من المستشرقين عوامل نشأة التصوف إلى الثقافات الأجنبية باختلاف أصولها وتنوع تراثها، ولكن بقلة عدد هذه الطائفة قَلَّتْ معها أدلّتها، وعارضها أغلب المتصوفة والمهتمين بالتصوف، الذين هدموا هذه الفكرة وبنوا على أنقاضها فكرة يغلب عليها الاعتدال ويوازيها المنطق، وهي أن لا نستبعد مصدر ما على حساب الأخر وننصف في اصدار الأحكام حسب ما تلقينا من الأدلة القاطعة والآراء السديدة.

فيقرون في تصريحهم أننا إذا اعتبرنا التصوف حركةً، و"الحركات لا تكون أبدا خالصة من المؤثرات الأجنبية والتصوف في الإسلام لم يكن كذلك خالصا من عناصر غريبة عنه، إن تلك العناصر لم يدع إليها حاجة العرب إلى ما عند غيرهم، بل اقتضى وجودها في التصوف الإسلامي أن كثيرين من المتصوفة كانوا غير عرب فحملوا معهم إلى الإسلام تخيلات غريبة ورياضات شاذة واعتقادات متفرقة دخل أكثرها فيما بعد في التصوف الإسلامي"[3]

وهو ما ذهب إليه عمر فروخ في حديثه عن موضوع المصدر فيقول: "إذا كانت مادة التصوف إسلامية عربية خالصة فمما لا يخلو من فائدة أن نتعرف على المحسنات الأجنبية

---

[1]– أبو الوفاء الغنيمى التفتازاني. مدخل إلى التصوف الإسلامي. ص38.

[2]– التفتازاني. مدخل إلى التصوف الإسلامي. ص38.

[3]– عمر فروخ. التصوف الإسلامي. ص27.

التي أدخلت عليه ونمت في كنفه"[1] فهو هنا يصرح بأن التصوف إسلامي في صوره ومبادئه ومواجيده ومفرداته وكل هذا يدل على اسلامية مصدره، وما العناصر الأجنبية إلا فرع انتمى الى هذا الأصل . أي التصوف . فنما في أحضانه وتطور كل منهما بعدما تأثر أحدهما بالآخر من جوانب عدة فتم بينهما الأخذ والعطاء.

ومن هذا الأساس يجدر بنا أن نقول ونكرر قولنا بأن "هذه العناصر المختلفة لم تكن الأساس الذي قام عليه التصوف الإسلامي، ولا أنها دخلت في التصوف مرة واحدة، ولكنها تسربت إلى المتصوفين شيئا بعد شيء في أزمنة متطاولة حتى تجمعت"[2] واستجمعت آراءها وضوابطها ليتم تمازجها بالتصوف، فهي إذن لم تدخل دفعة واحدة، وإنما دخلت بدفعات متفرقة وفي فترات متباعدة، وهذا هو الرأي الأصوب والقول الأنسب، وعلى أساسه اتُخِذَت الحضارات الأجنبية ضمن المصادر المُؤثرة في التصوف والمُساهمة في تشكله، ولذلك يكون "المصدر الأخير للتصوف هو الثقافة العلمية الأجنبية العامة التي وجدت في البيئة الإسلامية، في عهودها الأولى"[3]

بعد تناولنا لمصادر التصوف بشكل موجز وطرح مباشر وانتقاء سلس لأهم الآراء التي قيلت في هذا الشأن، توصلنا لفكرة مفادها أن التصوف لا يرجعُ لمصدر واحد فقط، بل هو راجعٌ إلى مجموعة من المصادر التي تختلف فيما بينها في كل شيء، لتتفق عند شيء واحد هو أن تهب ما لها لتُنَمِي وتُطَوِر التصوف تطورا يمس شكله ومضمونه وحتى جوهره.

وهذه المصادر كلها قد استمد منها التصوف حسب حصيلة تأثره بها، فصارت تتفاوت في درجة التأثير التي تكَوّنَ بها التصوف واستقل عن سائر العلوم والفنون والنزعات الإنسانية، ولذلك يجب الأخذ بالحسبان أن أول هذه المصادر دون ريب هو القرآن الكريم بوصفه أعلاها شأنا وأثقلها وزنا وأكثرها أهمية، ثم تليه السنة النبوية الشريفة، وما يقترن بها من سيرة النبي

---

[1]– ماسينيون. التصوف. ص48.

[2]– عمر فروخ. التصوف في الإسلام. ص28.

[3]– عبد الحليم محمود. المنقذ من الظلال. ص215.

عليه السلام وأحاديثه وفتواه ومنهج صحابته الأخيار، وثالث هذه المصادر هو الثقافة الأجنبية التي تواجدت في المحيط الإسلامي واحتك بها التصوف لما كان حديث النشأة.

ثانيا- الشعر الصوفي مقاربة مفهومية ومصطلحية:

1-مفهوم الشعر الصوفي:

التصوف حركة استبطانية لتجارب الإنسان المتعددة بتعدد الأمكنة التي عاش فيها، وتغير الأزمنة التي مرت عليه، وتقصي كل ما يتعلق به من بقاء وفناء وزهد وخشوع وخضوع، وهذا راجع بالدرجة الأولى لكون المتصوفة "يركزون على الذوق والروح أكثر من الجوارح والحركات الظاهرة، وكل اصطلاحاتهم من مقامات وأحوال تدور حول هذه الناحية، أي باطن الذات البشرية فهي توبة وزهد وتوكل ويقين ورجاء وخوف وطمأنينة"[1].

وتجارب الانسان بعد اختمارها في عقله ووجدانه، تزايدت درجة تأثيرها حتى امتلأت بها مشاعره، فصارت تستنجد وتستغيث وتترجى البوح بها، ولن يكون هذا إلا بالإفصاح والتعبير عنها، من هنا جاء الأدب الصوفي بنثره وشعره ليعبر عن مكنونات المتصوفة، ويخفف من شوق أرواحهم وولهها الشديد بالذات الالهية، ولعل هذا الأخير-الشعر- هو الأقرب والأنسب للمتصوفة كونه درب يسلكه الإنسان طواعية، سيرا بأقدام العفوية والتجرد من الصنعة والمثالية، وطيرا بأجنحة الصدق واللغة الجمالية، تعبيرا عن الأحاسيس الداخلية والأحوال الباطنية.

إذا كان "الشعر هو لغة الوجدان، ونتاج خيال محلق، وشعور مرهف وفكر رحب، والشعر من الشعور وما سمت العرب الشعر شعرا إلا لأنها شعرت به وفطنت إليه"[2] فإن "الشعر الصوفي هو لون فريد من الشعر الوجداني العربي وفيه تنعكس نزعات التصوف الروحية"[3]، التي تكون "عبارة عن نصوص متميزة ببنياتها الإفرادية، وببنى تراكيبها، وبنائها الفني، فباثوه يوظفون مصطلحات خاصة بفنّهم قد تغرب معانيها على الأفهام، وتتضبّب رموزها على أي متلقّ لم يهضم بدقّة تلك القواعد الأساس لتشكيل أي خطاب شعري يهدف إلى التصوف،

---

[1]- أسعد السمحراني. التصوف منشؤه ومصطلحاته. دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع. ط1. 1407-1987. ص64.

[2]- علي الخطيب. اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي. دار المعارف. القاهرة. 1404هـ. ص21.

[3]- نور سلمان. معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي. 9-10.

ويعمل على الوصول إلى أعلى درجات الذوبان في عالم الروح"[1] ذلك أن نظم الشعر عند الصوفية بمثابة الارتحال الذوقي إلى أماكن النور التي لا يرى اشعاعها غيرهم ولا يعرف الطريق المؤدي إليها سواهم، فيشدون رحالهم إليها حاملين أقلامهم لرسم كلماتهم معتمدين على مصطلحات خاصة بهم متوسلين قوالب رمزية تخفي أحاسيسهم وكذا محبتهم الإلهية على العيان.

من المعلوم أنه لا يوجد علم أو فن انطلق من عدم، كذلك هو الأمر بالنسبة للشعر الصوفي الذي لم ينطلق من فراغ وإنما اتصل بالتراث الشعري في عمومه، بعدما اطلع على أساسياته ونقب على حيثياته، وتعرف على قواعده، وحاكى موضوعاته وأغراضه، حينها استطاع أن يأخذ منه ما يريد ويترك ما لا يريد، مضيفا عليه لمسته الخاصة وخصائصه التي ستمكنه من التميز والانفراد بذاته وحتى تتضح الرؤية أكثر نذكر ما صرح به علي الخطيب في قوله: "نلاحظ أن الشعر الصوفي من جانب آخر تحويلا للشعر الديني الاسلامي، وتوجيها للغزل العذري المتصوف الهائم في مسارح الجمال الروحي، وكان قسم منه تغييرا لشعراء الخمريات في الأدب العربي وقسم آخر منه وهو الخاص بوصف الذات الإلهية كان ترقية لفن الوصف في أدبنا القديم، وشعر المدائح النبوية كان كذلك تموجا لفن المدح في الشعر العربي"[2]

ومن هنا تمت الاستفادة من الشعر العربي بمختلف أشكاله بالقدر الكافي وتم تشكل شعر جديد يخص المتصوفة ويعبر عن جل قضاياهم، وفي ذات السياق لابد أن ننوه أنّ الشعر الصوفي "أخذ يسير في طريق مغايرة لشعر الزهد، فبينما ظل شعراء الزهد يعبرون عن تجاربهم ومشاعرهم الدينية بطريقة سهلة واضحة لا غموض فيها ولا التواء، أخذ شعراء التصوف

[1]– محمد مرتاض. التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي في الخمسية الهجرية الثانية. ديوان المطبوعات الجامعية. بن عكنون. الجزائر. 2009. ص107.

[2]– علي الخطيب. اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي. ص21.

يطوعون الشعر لاحتواء نظرياتهم وآرائهم الصوفية ويعبرون عن مواجيدهم وشطحاتهم بطريقة الرمز والإيماء والتصوير"[1].

ولعل القارئ الحصيف لشعرهم يجده كسرداب عميق كلما خطا نحو الأمام كلما اكتشف ما فيه أكثر، فهذه أساليب متنوعة دقيقة السبك، وتلك لغة جميلة معاني ألفاظها مستبهمة، حيث أن لغتهم بقدر جمالها ورقتها وعذوبتها، فهي في مكامنها ذات ايحاءات واشتقاقات تسمو بالمشاعر والأفكار نحو الأفق، بما يحمله ذلك السمو من قيمة جمالية ووحدة فنية ومن ثم شعورية تجعل هذا المتلقي يرتفع معها أيضا كي يتحقق الاتصال والفهم في الآن نفسه، ذلك أن "شعراء الصوفية اعتمدوا على الارتجال والبديهة فأحسنوا، وأتوا في شعرهم بغرر المعاني، وروائع الخيال، وبدائع الصور، وجميل التشبيهات ولطيف المجازات"[2]

وبشكل عام فإن الشعر الصوفي انزياح في لغته وفي دلالاته وفي مصطلحاته وايحاءاته لأنه خرج عن كل ما هو مألوف إلى مستوى جديد يلفت انتباه المتلقين ويجذب الباحثين الساعين لتطبيق الاجراءات المناسبة والمناهج الحداثية على كل مبتكر أو وافد إلى الساحة الفكرية أو الأدبية، وعلاوة على ذلك فقد أصبح شعر المتصوفة نافذة لها إطارها الخاص وتصميمها المختلف تطل على الحقائق التي تلوح لقلوب الزاهدين والعارفين الأتقياء الذين ترفعوا عن بهرج الدنيا وجميع لذائذها، طامحون في وصال الذات الإلهية، راغبون في نيل رضاها وتحقيق فكرة القرب منها دون غيرها.

2-ارهاصات الشعر الصوفي:

2-1-نشأته:

ولأجل استكمال حلقات الحفر في الشعر الصوفي بغية ازالة الإبهام عن معالمه وجزئياته، حري بنا إلقاء الضوء عن بدايات تشكله وتطوره على مرّ العصور، وذلك باتخاذ تصريح محمد عبد المنعم خفاجي بعين الاعتبار لكونه رمى فيه إلى تحديد الانطلاقة الأولى لهذا الشعر قائلا:

[1]- ينظر: فوزي عيسى. في الأدب الأندلسي. دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع. ط1. 1430هـ- 2008م. ص142.

[2]- ينظر: علي الخطيب. اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي. ص21.

"وإذا جعلنا التراث الشعري الصوفي قد ظهر في أوائل القرن الثاني الهجري على أيدي الحسن البصري وتلاميذته من بعد، فإننا نستطيع أن نقسمه إلى مراحل زمنية متعاقبة بداية بـ:

المرحلة الأولى: وهي الممتدة "من عام (100هـ حتى عام 200) وتشمل القرن الثاني الهجري بأكمله، والخلافة العباسية في بغداد، وفيها كان الشعر الصوفي يكون نفسه بنفسه، وينهض بتقاليده الفنية والفكرية ليؤصلها في أذهان الناس، وكان هذا الشعر الصوفي لمحات دالة أو قليلا من الأبيات الموجزة"[1] كما أن الهدف عند المتصوفة قد اختلف تماما وتغير من "العبادة والرياضة الفكرية إلى السعي في الوصول إلى المحبة الإلهية وقد بدأت بذور هذا الجانب عند رابعة العدوية"[2] التي ما إن ذكر اسمها إلا وذكر معه الحب الإلهي الذي تطور على يديها، وصار غرضا شعريا مستقلا عن باقي الأغراض الشعرية الصوفية.

ثم تأتي المرحلة الثانية: التي "تشمل قرنين من الزمان هما الثالث والرابع الهجريان، وقد كان الشعر الصوفي هذه الحقبة في دور نهضة وازدهار"[3]، ولعل من المناسب أن نشير أن هذه الفترة خطا فيها التصوف أميالا نحو التطور وكذا الأمر بالنسبة للشعر، ليحصل التكامل بينهما وتوثق هذه المرحلة على أنها زمان الابداع والتألق للشعر الصوفي برمّته، "ومن شعراء هذه المرحلة: أبو تراب عسكر بن الحسين النخشبي (245هـ)، وله شعر في علامة المحبة يقول فيه:

لا تخدعنَّ فَلِلْحبيبِ دلائِـــلُ   ولديهِ من تُحَفِ الحبيبِ وسائِلُ
منها تنعمه بِمُرِّ بلائـــــــــــه   وسروره في كلِّ ما هو فاعـــلُ
فالمنع منهُ عِطْيةُ مقبولـــــةٌ   والفَقْر إكــــرامٌ وبـــرٌّ عاجـــل[4]

أما المرحلة الثالثة: فقد "شملت القرنين الخامس والسادس (400- 600هـ) وفيها اتجه الأدب الصوفي إلى الحب الإلهي ومدح الرسول والشوق إلى الأماكن المقدسة، والدعوة إلى

---

[1]- محمد عبد المنعم خفاجي. الأدب في التراث الصوفي. دار غريب للطباعة. القاهرة. ص167.
[2]- مصطفى السيوفي. تاريخ الأدب في العصر العباسي. الدار الدولية للاستثمارات الثقافية. القاهرة. ط1. 2008. ص56.
[3]- نفسه. ص167.
[4]- ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي. الأدب في التراث الصوفي. ص168.

الفضائل الإسلامية، كما نشأ الأدب الصوفي الفارسي ونبغ من الفرس معروف البلخى والبستي (401هـ) وظهر شعراء الصوفيين في هذه المرحلة فنجد السهرودي الشامي (586هـ)، والرفاعي (587هـ) ومن شعره:"[1]

إذا جنَّ ليلٌ هام قلبي بذكركـــم   أنوحُ كما ناحَ الحمامُ المُطَوَّقُ
وفوق سحابٍ يمطر الهمُّ والأسى   وتحتي بحارٌ بالأسى تتدفَـقُ
سلُوا أمَّ عَمْرو كَيف بات أسيرها   تفكُّ الأسَارى دونه وهو موثَّقُ
فلا هو مقتول، فَفِي القتلِ راحةٌ   ولا هُو ممنونٌ عليه فيطـلـقُ

إضافة إلى عبد القادر الجيلاني(561هـ) ومن شعره:

يامــن تحـــلُّ بــذكره   عَقْد النَّوائِبِ والشَّدَائِدِ
يَامَـن إليــه المُشـتـكَى   وإليهِ أمْر الخَلْقِ عَائِدِ
يا حَيُّ يا قَيومُ يَا صَمَدُ   تنـــزَّه عَـــن مَغَــادِدِ
أَنْتَ العَلِيمُ بِــمَا بَليْــتَ   به وَأَنْتَ عَليــهِ شَهِيد

كذلك أبو عبد الله محمد بن أحمد الأندلسي القرشي صاحب قصيدة المنفرجة التي مطلعها:

اشْتَدَّي أزمةُ تنْفَرِجِي   قدْ آذَنَ ليلُك بالبلجِ[2]

الواضح أن الشعر الصوفي قد نحا نحو النظم في حب الله ومدح رسوله، والتغني بالسجايا الحميدة والفضائل السامية، والدعوة إلى الخير والثقة بالله، بالإيمان به والصبر عند النوائب مثلما أفاد الشعراء في هذه المقاطع الشعرية التي سلفت قراءتها.

والمرحلة الرابعة: قد "حوَت القرن السابع الهجري وفيه بلغ الشعر الصوفي قمة نهضته، وظهر من أعلامه: ابن الفارض ويُقرن بجلال الدين الرومي، ومحي الدين بن عربي،

1- نفسه. ص169.

2- محمد عبد المنعم خفاجي. الأدب في التراث الصوفي. ص170.

والبوصيري وعبد العزيز الدميري المعروف بالديرني، وابن عطاء الله السكندري وسواهم، ونذكر نموذجا من قصيدة مجد الدين الوتري الذي يقول فيها"[1]:

مَحْيَاكَ يَا خَيرَ البَريـــة قــد بـدا — يحاكيه بدر والصحاب نجوم
مدحتك لا أني بمــدحـك قائـــم — ومن ذا بإحصاء الرمان يقومُ
مَقَامُكَ فِي أعْلى مَقَامٍ مُكـمــلاَ — دليل بأن للشأن منكَ عَظِيــمُ
مَنَحنَاكَ حُبًّا ما مَنحْناهُ مُرسَــلاً — نالت على المؤلَى الكرِيم كَرِيمُ
مَحَونَا بك الأدْيان لوْ عاشَ رسُلنَا — لجَاءك عِيسى تابعا وكليـــمُ[2]

"وهذا الشعر غاية في الرقة والسلاسة والعفوية وقد جاء واضحا لا غموض فيه ولا لبس ولا ابهام فهو يجعل وجه النبي عليه السلام لا كالبدر بل البدر في ضيائه يشبه وجه المصطفى صلى الله عليه وسلم، وأنه المناجى من قبل العرش، وأنه جاء خاتما للأنبياء والمرسلين، ولو أن الرسل عاشوا إلى زمنه، وتشرفوا بمشاهدته عليه السلام لصدقوه وأيدوه، فشريعته مكملة لما جاءوا به"[3]

أما عمر بن الفارض فيقول:

هُو الحُبُّ فاسْلمْ بالحَشَا ما الهَوَى سَهْلٌ — فَمَا اختَارَهُ مُضْنِي بِـه وَلَهُ عَـقْـل
وعش خاليا فالحـــــب راحتـــــه عنًا — وأوله سقم وآخـــره قـــــــتــــل
ولكـن لـدى المــوت فيـــه صبابـــة — حياة لمن أهوى على بها الـفضـل
نصحتك علمًا بالهوى والـــــــذي أرى — مخالفتي فاختر لنفسك ما يـحـلـو
فإن شئت أن تحيا سعيدا فمت بـــــــه — شهيدا وإلا فالـــغــرام لـــه أهــل
تعرض قــوم للغـــــــرام وأعرضـــوا — بجانبهم عن صحتي فيه واعتلـــوا
رضوا بالأماني وابتلوا بحظــوظــهـم — وخاضوا بحار الحب دعوى فما ابتلوا

---

[1]– نفسه. ص174.

[2]– علي الخطيب. اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي. ص24.

[3]– نفسه. ص24.

أحبّة قلبـــــي والمحبـــة شافـــعـــي لديكم إذا شئتم بها اتصل الحبــــل[1]

المرحلة الخامسة: وتمتد "من القرن الثامن الهجري حتى اليوم، ومن أشهر أعلام التصوف فيه الشعرائي (898-973هـ) والنابلسي(1143)وسواهما"[2]، وهنا بلغ الشعر أوجه.

استنادا إلى ما سبق يتبين أنَّ الشعر الصوفي مرَّ بمراحل عدة، وفي كل مرحلة يتطور أكثر من المرحلة التي سبقتها، فتبرز فيه موضوعات وتظهر أغراض وينخرط فيه شعراء جدد، فيستقل ثم يتطور ليسمو ويتميز بما عليه وما فيه من خصائص وميزات، ويصبح الشعر الصوفي خاصا بالصوفيين وحدهم لأنه في حقيقته مأواهم ومتنفسهم كيف لا ...والصوفي حين ينفر من ذاته يفترق عنها، فينجذب إلى الله عز وجلّ ويسعى للاتصال به في الآن ذاته، فيصطدم في جدار الحقيقة ليدرك أن موعد لقائه لم يحن بعد فما عليه إلا أن يضاعف في وتيرة عباداته، وأن يلجأ في وحدته لشعره لينسي نفسه مرارة البعد والشوق والانتظار.

والشعر الصوفي من أعظم انتاجهم ففيه يجدون ذاتهم التي أضاعوها في عالم المادة لأنه نافذة تطل على الحقائق التي تلوح لقلوب الزاهدين الأتقياء الذين ترفعوا عن الحياة متجهين للإله بقلوب يملأها الخشوع والورع وسيرا بأقدام الحق والإخلاص.

2-2-مصادر الشعر الصوفي:

إذا كان التصوف هو شوق الروح للذات العليا والرغبة في وصالها، فإن الشعر الصوفي تعبير عن ما يختلج النفس الإنسانية من مشاعر حين يستحيل الوصال، باعتباره المنبع الفياض الذي يرِدُه الصوفي للارتواء من مائه العذب الذي لا يتوقف خريره على الإطلاق، إذ يجد فيه كل ما يحتاج من رهفةِ الأحاسيس وجمال الأساليب ودقةِ المعاني.

فقد حوى هذا الشعر الخاص بالمتصوفة بين طياته أسمى معاني الرقة والجمال والنقاء والتنوع، كونه يجمع بين الحقائق الدينية والمعارف الإلهية والحكمة الصوفية وأدق المكنونات الكونية ليشكلها في أروع القوالب الأدبية التعبيرية فيكسبها حينئذ صبغة فنية جمالية، لأنه

---

[1]- علي الخطيب. اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي. ص173-174.

[2]- المرجع نفسه. ص173-175.

ممتزج التشكل وكثير المنابع فهو لم يستمد أصوله من مصدر واحد فقط بل تعداه إلى أكثر من ذلك، ففيما تتمثل هذه المصادر التي استقى منها الشعر الصوفي مادته، و كوَّن بها ذاته وأسس من خلالها ضوابطه؟

بعد الاطلاع على أدب المتصوفة في عمومه تبين أن "الشعر الديني في الإسلام هو أول منابع الأدب الصوفي الإسلامي، حيث بدأ هذا الشعر مع انتصار الدعوة الإسلامية فما كاد رسول الله يخرج بالمسلمين إلى الغزوات حتى بدأ الشعراء يلقون الشعر بين يديه، وظهر آنذاك بضع مائة شاعر، وتحول في العصر الأموي وصار يسمى بشعر التدين وكان له غرضان أساسيان هما: الوعظ والذكر بالآخرة ووصفها والحكمة الدينية والأخلاق وتطور هذا النوع مع تطور الحياة الروحية في المجتمع الإسلامي وظهر شعر الدعوة إلى ترك الدنيا وذم الإقبال عليها والجهاد في سبيل مرضاته والالتزام بعبادته"[1] ذلك أن الشعر لقي اهتماما بالغا واقبالا معتبرا لأن رسول الله شجع الشعراء الذين يدافعون عن أعراض المسلمين ويردون على هجاء المشركين وأيد الشعر الذي لا يتنافى وتعاليم الدين الاسلامي الذي ينشر الرسالة المحمدية ويدعو لتنمية الأخلاق الفاضلة والتخلي عن ملاحقة مغريات النفس وملذات الدنيا الفانية والتقرب إلى الله بالعبادة والعمل الصالح.

ولمّا لقي هذا الشعر الاهتمام والتشجيع عرف الانتشار والتوسع وأطلق عليه مسمى شعر الزهد الذي ارتقى "وتطور مع الحياة الروحية منذ أوائل القرن الثاني حتى انتهى به الأمر آخر القرن إلى ظهور نصوص منه كان لها الحظ من الروحانية أكثر من غيرها وتناولت بعض المسائل التي كانت نواة لحركة التصوف القوية في القرن الثالث، وقد كانت هذه النصوص بذور الشعر الصوفي الذي اكتمل في القرن الثالث وما بعده"[2]، وانطلاقة قوية للتعبير بقالب شعري عن شتى الأمور التي تخدم الجانب الديني وما يرتبط به من نوايا و أقوال وأفعال وعبادات وعلاقات.

---

[1]- ينظر: عمر فروخ. التصوف في الإسلام. ص95.

[2]-عبد الحكيم حسان. التصوف في الشعر العربي الإسلامي- نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري- دار العرب للدراسات والنشر والترجمة. دط. 2010م. ص184.

وفي ذات السياق لابد أن نشير إلى أن "الأدب الصوفي قد تأثر، كما تأثرت الفلسفة الصوفية في عمومها من خارج الإسلام، وبرغم ذلك ظل للتصوف الإسلامي طابعه المميز فارتكز على أسس مستمدة من القرآن والحديث النبوي، وغيره من المصادر الإسلامية الخالصة"[1]، وبما أنَّ هذا الشعر بنى أركانه على أرضية إسلامية أساسها كتاب الله وسنة نبيه، فمن الطبيعي أنّه لم يكتف بالإسلام فقط بل تعدّاه إلى خارج نطاقه، ومع ذلك بقي محافظا على أصله وطبيعته مثلما أشار ابراهيم محمد منصور في قوله: "لا ننكر دخول تأثيرات من خارج الإسلام إلى تيار الأدب الصوفي الإسلامي فذلك شأن كل إبداع عظيم، أن يستمد من كل الروافد المتاحة ويبقى محتفظا بشخصيته المميزة، ولذلك يمكن أن نلمح في الأدب الصوفي بعض تأثيرات للكتاب المقدس، وخاصة مزامير داود، ونشيد الأناشيد، وسفر الجامعة، ويمكن أن نلمح تأثيرا لسفر أيوب في كتابات السهرودي الإشراقي"[2].

فالشعر الصوفي يحتك ويتأثر ولكن ليقوى ويتطور لا ليتقهقر أو يتغير، لذلك جدير بالذكر أن نقر بأنه كثير التنوع والتعدد بتعدد المصادر، ودليل هذا عودته للعصور السالفة والاطلاع على تراثها القديم واتخاذه "الغزل بنوعيه العُذري والصريح، باعتباره مصدر مهم من مصادر الأدب الصوفي، إذْ أن الحب الإلهي في الشعر الصوفي فرع من فروع الغزل والنسيب، لا يختلف من الغزل العادي في المعاني والألفاظ ولكن في التفسير والتأويل فقط"[3] لكونهما يشتركان في عدة أمور لدرجة صعوبة التفريق بينها من طرف عامة القراء، حيث تستثني الأمر عند القارئ الحذق والموسوعي والعارف بخلفيات المتصوفة هو فقط من يستطيع التمييز بينهما بعد تأويلهما وتحليل إشاراتهما.

وبهذا انتقل الشعر الصوفي نقلة نوعية حين وظف الشعراء المتصوفة الغزل حسب طريقتهم ونزهوا الحب وربطوه بالله بعدما كان بشريا، وتوصلوا إلى فكرة كون الخالق هو فقط من يستحق مشاعر الحب الصادق والنقي، وهو من يليق به الشوق واللقاء.

1- ينظر: ابراهيم محمد منصور. الشعر والتصوف. ص27.

2- ابراهيم محمد منصور. الشعر والتصوف. ص28.

3- عمر فروخ. التصوف في الإسلام. ص97.

إلى جانب ما تم ذكره من المصادر نجد أن "الشعر الصوفي قد تأثر كذلك بالخمرة فالخمريات الصوفية، لم تكن لتبدأ من فراغ خالص، وإنما استلهمت ذلك التراث الهائل من الشعر الخمري، استلهمت صوره وأخيلته وأساليبه ولم تستلهم ما حفل به من مجون وإباحية، وإن كان هذا ينفي أن بعض الغلاة والإباحيين من فرق الصوفية كالمطاوعة والقلندرية كانوا يعاقرونها في الخفاء، وأن شرذمة أخرى استبدلوا الحشيشة بها ونظموا فيها شيئا من الشعر"[1]، وقد "استخدموا الخمر رمزا للحب الإلهي باطراد في انتاجهم الشعري على مدى القرون، وهكذا كان التراث الصوفي تراثا عظيما بما هضم من التراث العالمي، ومن الكتب المقدسة ومن الفلسفة والأدب وغيرها من المصادر"[2]

"والصوفية لهم مصطلحات وألفاظ تدل على هذه الخمر الإلهية فمنها الذوق ثم الشرب ثم الارتواء؛ فإن صفاء معاملاتهم يوجب لهم ذوق المعاني، ووفاء منازلاتهم يوجب لهم الشرب، ودوام مواصلاتهم يقتضي لهم الارتواء، فصاحب الذوق متساكر، وصاحب الشرب سكران، وصاحب الارتواء صاح، ومن قوى حبه تسرمد شربه"[3]

وهنا لابد من بيان أن "هذا التراث الخمري قد انتقل، أو قُلْ أنه تحول بإكسير العرفانية إلى رموز شعرية، لوح المتصوفة بها إلى معاني الحب والفناء والغيبة عن النفس بقوة الواردات، والوجد الصوفي العارم والسكر الإلهي المعنوي بمشاهدة الجمال المطلق ومنازلة الأحوال والتجارب الذاتية العالية"[4] ولابن الفارض في ذلك قصيدة مشهورة عرفت باسم الخمرية يقول فيها:

شربنا على ذكر الحبيب مُدامـــــة	سكِرنا بها، من قبل أن يُخلق الكَرَمُ
لها البدْرُ كأْسٌ، وهي شمسٌ يُديرها	هلالٌ، وكمْ يبـدو إذا مُــزجــــــمُ
ولولا شذاها ما اهتديــت لحَانِهــا	ولولاَ سناهَا ما تصـورهـا الـوهـمُ

[1]– عاطف جودة نصر. الرمز الشعري عند الصوفية. دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت. دط. دت. ص339.

[2]– ابراهيم محمد منصور. الشعر والتصوف. ص28.

[3]– سالم عبد الرزاق سليمان المصري. شعر التصوف في الأندلس. دار المعرفة الجامعية. دط. 2007. ص112.

[4]– ينظر: عاطف جودة نصر. الرمز الشعري عند الصوفية. ص339.

ولمْ يُبْقِ منها الدَّهر غيرَ حشاشـه كأنَّ خفاهَا، في صدور النُّهى كتْمُ
فإنْ ذكرتْ في الحيِّ أصبحَ أهلـهُ نشاوى، ولا عارَ عليهم ولا إثْـــمُ[1]

ووفق هذه الرؤية يتضح أن الشعر الصوفي أخذ من كل ما تأثر به من جانب ليكون كتلة موسوعية، ودعامة أساسية يرتكز عليها الصوفية للتعبير عما يتغلغل في أعماقهم، إذْ استمد من القرآن تعاليمه ونَثَرَهَا في قصائده بأساليب جمالية، ومن الفلسفة الأفكار الماورائية التي تتطلب في تحليلها المناهج الذوقية، ومن الشعر الديني موضوعاته فتناولها بطرح مفعم بالوجدانية، كما استلهم من الخمرة صورها وتشبيهاتها ومسمياتها الوصفية، ليعبر عن نشوة السكر وراحة السفر أثناء الانتقال من العوالم الدنيوية إلى عالم الذات العليا، كما أخذ من الغزل ألفاظه ليترجم بها عن مكنوناته الروحانية و محبته الإلهية، فجمع من كل هذه المصادر ما يخدمه، وعبر عنها بلغته الصوفية بوصفها لغة غير عادية، لأن درجتها عالية، ودلالاتها راقية، كونها تستند على الرمزية، لتسمو إلى المثالية.

3- فنون الشعر الصوفي وخصائصه:

3-1- فنونه:

الشعر الصوفي فن يرتبط بالجانب الديني الذي تزداد فيه وتيرة العبادات، وتستبعد فيه الملذات الناتجة من اتباع هوى النفس، والسعي لتحقيق جل الرغبات، ويتخذه الأديب الصوفي وسيلة للتعبير عن تجربته العرفانية مع الاشراقات الإلهية بطريقة جمالية، تقوم على إخفاء الدلالات الجوهرية خلف قناع الرمزية، باعتماد الوزن والقافية، وقد عرف هذا الشعر إقبالا وتداولا لأنه "كثير وغزير غزارة النثر الصوفي أيضا، وشعراء الصوفية كثيرون في كل عصر، ومنهم شعراء قالوا فأفاضوا، واعتمدوا على الارتجال والبديهة فأحسنوا، وأتو في شعرهم بغرر المعاني، وروائع الخيال، وبدائع الصور، وجميل التشبيهات ولطيف المجازات، والحديث عن

[1]- ابن الفارض. الديوان. دار صادر. بيروت. دط. دت. ص140.

الشعر الصوفي متشعب وطويل"[1]إلا أننا في هذا المقام سنمر بخفة قدم وقصر نظر إلى ميدانه لنلقي الضوء على فنونه ونتحدث عنها بإيجاز.

أ-**المديح النبوي:** "وهذا اللون من الأدب كان امتدادا لفن المديح في الشعر العربي، إذ أنه يصدر عن رغبة في تهنئة بنصر أو دعوة لنزال أو طعان أو فخر أو عصبية أو رثاء ..ويمتاز بصدق العاطفة وحرارة الشعور وفرط الوجد، وشدة التعلق برسول الله صلى الله عليه وسلم وآل بيته"[2] والحديث عن مآثره، والتغني بجميل مواقفه، وحسن خصاله الخُلُقية والخِلْقِية، والإشادة بسيرته الطاهرة الزكية، وذكر مواقفه الجليلة التي تستحق التجدد والاستمرارية لأنه القدوة الحميدة والمثل الأعلى.

ب- **الحب الإلهي:** وهذا اللون استغرق كثيرا من أشعارهم بل هو جله"[3] لأنه يتعلق بالله العلي العظيم الذي لا يعلو عليه شيء، ويستحق كل المحبة و الشوق، وهو ما فعله المتصوفة بالضبط، إذْ استجمعوا الهمة في المحبوب الأغلى، ذو القدر الأعلى، فانصرفوا عن الحياة الفانية وتوجهوا للعمل لأجل الآخرة الباقية، وخصصوا كل المعاني السامية للتعبير عن تجاربهم الروحية، والتخفيف من عذاب شوقهم و هيامهم بالذات الإلهية، "وأكثر ما نجد ذلك عند ابن الفارض وابن عربي وعند شعراء الفرس خاصة، فقد قام جل انتاجهم على الحب الإلهي"[4].

ج- **الفناء في الذات الالهية:** ويتعلق هذا الغرض بالله دون سواه، ويشترك فيه المتصوفة مع عامة الشعراء من ناحية كون "غاية الحب عند المحبين الحسيين هي رؤية الحبيب ولقاؤه والتملي بجماله والأنس به فكذلك الصوفية يحبون الله سبحانه ويهدفون في حبهم إلى رؤيته"[5] والاقتراب منه للتمتع بنعيم وصاله، والتأمل في جماله ونوره، وهذه الحالة الناتجة بعد سعادة اللقاء وسكر الشهود يسميها المتصوفة الفناء الذي يُعنى به "سقوط الأوصاف المذمومة، كما أن

---

[1]- عبد المنعم خفاجي. الأدب في التراث الصوفي. ص167.

[2]- علي الخطيب. اتجاهات الأدب الصوفي. ص86-87.

[3]- ينظر: نفسه. ص87.

[4]- إبراهيم محمد منصور. الشعر والتصوف. ص28.

[5]- عبد الحكيم حسان. التصوف في الشعر العربي الاسلامي. ص311.

البقاء وجود الأوصاف المحمودة، والفناء فناءان أحدهما ما ذكرنا وهو بكثرة الرياضة، والثاني عدم الإحساس بعالم الملك والملكوت وهو بالاستغراق في عظمة البارئ ومشاهدة الحق"[1] وهو ما يقتضي "بطلان شعور المحب بكل ما حوله، فلا يدرك في خارج نفسه شيئا، ويمثل هذا الغرض الحلاج"[2] الذي ادعى حلوله في الذات الإلهية وهو أمر مرفوض تمام الرفض.

د- **الوصف:** ويُعْنى به "تصوير الظواهر الطبيعية بصورة واضحة التقاسيم، وتلوين الآثار الإنسانية بألوان كاشفة عن الجمال، وتحليل المشاعر الإنسانية تحليلا يصل بك إلى الأعماق، إلى غير هاتيك العناصر التي قد يحتاج وصفها إلى ذوق فني، وتتطلب الإحاطة بنواحيها، والسمو إلى آفاقها وجدانا شاعرا، وإحساسا مرهفا، وذوقا سليما"[3]، "وهو لون قديم تناوله الشعراء الجاهليين والاسلاميين والمحدثين، إلا أن الشعراء الصوفيين غيروا منحاه وسموا بأنفسهم عن الاوصاف الحسية لأنها لا تناسب الموصوف ولا حتى الواصف"[4]، وأضافوا عليه لمستهم الفنية وصبغتهم الجمالية، وطريقتهم الذوقية، في نقل أوصاف الذات الإلهية، وكذا حيثيات تجاربهم الروحية.

ر- **الزهد:**" مذهب أخلاقي لا يحسب للذات والآلام حسابا، ويعرض عن اشباع الغرائز، والنزعات الحسية، والطبيعية"[5] أي هو "ترك ملذات الحياة الدنيا والانصراف عن شهواتها والبعد عن بهرجها الكاذب وزبرجها اللامع، وزخرفها الخداع والاكتفاء بضروريات الحياة والصوفية من الزهاد"[6]، لأنهم زاهدون عن الحياة ومترفعون عن شهواتها ومقبلون على ذكر الخالق وحمده على آلائه التي لا يمكن عدّها وإحصائها.

---

[1]- علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني. معجم التعريفات. ص142.

[2]- علي الخطيب. اتجاهات الادب الصوفي. ص89.

[3]- عبد العظيم على قناوى. الوصف في العصر الجاهلي. ج 1. مطبعة مصطفى الحلبي. القاهرة. 1368هـ- 1949م. ص42.

[4]- علي الخطيب. اتجاهات الأدب الصوفي. ص 90-93.

[5]- محمد بوزواوي. المعجم الأدبي. ص210.

[6]- علي الخطيب. اتجاهات الأدب الصوفي. ص90 -93.

هـ- الدعاء والاستغاثة: "وهو لون من ألوان الأدب الصوفي استقل استقلالا تاما، واتسم بسمات تميزه عن غيره، واتسعت أفاقه لتشمل كثير من الصور التي تزخر بمعاني التوبة والرجوع إلى الله، وطلب المغفرة والصفح والتماس العذر في ساحة كرم الله، ودعوته بإلحاح لإنقاذ الملهوف وإغاثة المفتقر إليه والراجي منه تفريج الكرب والغمة"[1] ونظم فيه الشعراء قصائد كثيرة تتضمن هذا الطلبٌ الذي يكون على سبيل الغوث والعون، نابع من وجدانهم، دال على حاجتهم الماسة وتوسلهم الشديد لمن لا يرد عبده إذا احتاجه فدعاه، واشتدت أزماته فناجاه.

و- التسبيح: "وهو تسبيح الله عز وجل وتنزيهه عما سواه، وذكر محامده واتصافه بكل كمال يليق به سبحانه"[2] وتعالى، كما يعدُّ السبيل المباشر للتكفير عن الذنوب والدنو إلى الله تعالى كونه أحبُّ الكلام إليه وأفضله على الإطلاق، وأعلاه في المنزلة، وأخفه على اللسان، ونظرا لهذه الأهمية البالغة والدور الفعال للتسبيح استمد شعراء التصوف خفته، ونثروها نصوصا شعرية في دواوينهم.

ي- الغزل الصوفي: "وهو لون برز في الجاهلية والإسلام، إلا أنه عند الصوفية له مشرب خاص وأسلوب متميز، فهو يحرق القلب أو يكاد ويصهر اللوح في بوتقة النور الإلهي برمزيته التي تنزهه عن ألوان الغزل التي كانت معروفة ومألوفة"[3]، ومتعلقة في مجملها بالإنسان وما يرتبط به من أوصاف حسية.

وقد برع شعراء التصوف في هذا الغرض وأولوه عناية فائقة لأنه يرتبط بالذات الإلهية ولا يكاد يميزه أحد عن الغزل المعروف من قبل سوى ذلك القارئ الحصيف الذي له دراية بتراث المتصوفة، ومعرفة بمفاهيمهم وقدرة على تفكيك رموزهم.

3-2- خصائصه:

1- ينظر: نفسه. ص96.

2- علي الخطيب. اتجاهات الأدب الصوفي. ص96-98.

3- ينظر: نفسه. ص96.

أول خاصية من خصائص شعر المتصوفة هي الرمز باعتباره "كلُّ إشارة أو علامة محسوسة تُذَكِّرُ بشيء غير حاضر، تقوم بإيصال بعض المفاهيم إلى الوجدان بأسلوب خاص لاستحالة إيصالها بالأسلوب المباشر المألوف"[1] فهو محور العملية الإبداعية لديهم، والدعامة الأساسية التي يستندون عليها في بناء قصائدهم، لأنه في حقيقة أمره يعتمد على الإخفاء والتمويه و" لا يحمل هويته في ذاته، فهو يستعمل علامات وإشارات سابقة على وجوده، فكل الإيماءات والاشارات والملفوظات هي أشياء قابلة للإدراك، والفهم والتأويل، وهي من مكونات الرمز، ولا يمكن للرمز أن يستمد فعاليته إلا من مجموع هذه الأشياء"[2] ولا يمكن للشعراء الصوفيين الاستغناء عنه، لأن "تجاربهم هي تجارب خلجات رهيفة ،وأغوار لاشعورية معروفة ومبهمة، عمدوا إلى استثمار ما في الرمز من ايحاء وتلميح، لكي يعبروا عما لا يمكن التعبير عنه إلا بالتلميح و الإيحاء"[3] فهم على دراية بالدور الفعال الذي يلعبه، لذلك أحاطوه بالصون والاهتمام، واستعانوا به لستر أحوالهم ومقاماتهم ومواجيدهم، وها هو ابن عربي يتحدث عنه فيقول:

"كُلّ مَا أذكُرُهُ مِنْ طَلَلٍ   أَوْ رُبُوعٍ أَوْ غَانٍ كُلَّمَا
أوْ خَلِيلٍ أوْ رَحِيلٍ أَوْ رُبَى   أَوْ رِيَّاضٍ أَوْ فيَّاضٍ أَوْ حِمَا
أَوْ نِسَاءٍ كَاعِبَاتِ نَهْدٍ   طَالِعَاتٍ كَشُمُوسٍ أوْ دُمَى
كُلَّمَا أَذْكُرهُ مِمَّا جَرَى   ذِكْرُه أوْ مِثْلَهُ أنْ تَفْهَمَا
مِنْهُ أسْرَارٌ وَأنْوَارٌ جَلَتْ   أَوْ عَلَتْ جَاءَ بِهَا رَبُّ السَّمَا
صِفَةٌ قُدُسِيَّةٌ علْوِيةٌ   أَعْلَمَتْ أَنَّ لِصِدْقِي قدَمَا

---

[1]– جبور عبد النور. المعجم الأدبي. ص123.

[2]– محمد كعوان. التأويل وخطاب الرمز– قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي– دار بهاء الدين للنشر والتوزيع. الجزائر. ط1. 1430هـ– 2009م. ص23.

[3]– نفسه. ص74.

فَاصْرِفْالخَاطِرَ عَنْ ظَاهِرِهَا وَاطْلُبْ البَاطِنَ حَتَّى تَعْلَــمَا[1]

فابن عربي هنا يعترف بفضل الرمز في اخفاء المعاني، وراء الاصطلاحات المبهمة، والاشارات الغريبة، فالشعراء الصوفيون ينظمون أشعارا ذات معنيين، فما يقرأه عامة الناس ما هو إلا معنى ظاهر يُخفي في عمقه معنى باطن وهو المقصود عندهم والمعبر عن مرادهم.

ولذلك يجب الأخذ في الحسبان أن الرمز كان في الماضي، ولا يزال جسرا يعبره الصوفية للانتقال من عالم المحسوسات إلى المجردات، ومن الحضور إلى الغياب، كما يستعملونه أيضا في ربط المجهول بالمعروف، والقريب بالبعيد، وعالم الغيب بعالم الشهادة، والباطن بالظاهر، لذلك جاء شعرهم كتلة مكثفة بطاقة تعبيرية مخزنة لعديد من الدلالات التي تحتمل عشرات التأويلات، فتتسع الرؤيا وتتضح المفاهيم، وتُثرى المعاني بسهولة ودقة وايجاز، ودون أي تنافر أو قطيعة بين الكلمات المتناقضة والمفاهيم المتعارضة.

"كما أن الشعر الصوفي برمزيته الأسلوبية والموضوعية هو صاحب نزعة سريالية، والمذهب السريالي يدعو إلى التحلل من كل المنطق التقليدي، ويبين دور اللاوعي في العمل الفني، إضافة الى تحدث الشعر الصوفي عن أعماق النفس"[2] وهذا يفسر اعتماد المتصوفة على عالم ما وراء الحواس فيما لا مقدرة للعقل والحواس الوصول إليه.

"تعبير الشعر الصوفي عن الحب واتخاذه مذهبا وشعارا في الحياة، حتى انتهى بهم الحب إلى الحب الإلهي واحترقوا بناره ثم وحدة الوجود فتاهوا في مسالكها"[3] كيف لا.. والحب هو الرباط المقدس في الوجود وما بالك عند الصوفين الذي يعد عندهم "روح التصوف، وشعاره ودثاره، وهو الحال المشترك بين المتصوفة جميعا، والحب عند المتصوفة لا يمكن تحديده ولا تعريفه ولا شرح حقائقه، وإنما يحدد باللفظ فقط، ويعرف بالعرف والاصطلاح، ولم يكن الصوفية

---

[1]– نور سلمان. معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي. رسالة لنيل شهادة أستاذ في العلوم. الدائرة العربية. الجامعة الأمريكية. بيروت. 1954م. ص41– 42.

[2]– ينظر: عبد المنعم خفاجي. الأدب في التراث الصوفي. ص177.

[3]– نفسه. ص17.

أول من أسند مادة حب إلى الله تعالى، أو إلى العبد بالنسبة لله سبحانه، وإنما استمدوا أصول هذا الحب من نور آيات القران الكريم"[1]، التي ورد فيها قوله تعالى: "والذين آمنوا أشد حبا لله"[2]

"فالحب حال من أحوال الصوفية، والمحبة أعلى مقامات العارف بالله، ومحبة الله أمر مشروع وواقع محق، والغاية من حب الصوفية لله تعالى هو مطالعة وجهه الكريم، والاستمتاع بجماله الأزلي أو هو في لغة الصوفية الاتحاد بالله عن طريق المحبة، فهذا المبدأ هو ينبوع إلهام المذهب الصوفي وطابعه الأخلاقي الذي يسمِه"[3]، ويرى عبد الحكيم حسان "أن هذا الحب نفعي؛ فالمؤمن يحب الله تعالى رغبة في ثواب الجنة وخوفا وإشفاقا من عذاب النار"[4] ومعناه أن المحبة شيء أزلي قد شهد بها الحق عز وجل لعباده، ولذلك فالتزام العبد بأوامر الله وطاعته واجتناب نواهيه دليل صادق على حبه الخالص والنقي لربه.

والمتأمل في شعر المتصوفة يلاحظ أنه يزخر بمعاني الحب، الذي يخص "الله تعالى، ولا يقوم على خوف من عقاب أو رغبة في ثواب، بل يقصد به مطالعة وجهه الكريم والاستمتاع بجماله الأزلي"[5] حتى صار هذا الحب الإلهي سمة تطبع الشعر الصوفي، وتميزه عن الشعر العربي في عمومه.

وبالتالي فنظرتهم للحب تختلف عن نظرة الشعراء غير الصوفيين، فهم رفعوا قدره بدرجات، وربطوه بخالقهم عز وجل، وحتى أنهم قدَّسوه وعظَّموه وجعَلوه مذهبا انسانيا لابد من الإقبال عليه، وحمَّلوا قصائدهم بمعانيه ومدلولاته العديدة والمتنوعة.

إضافة إلى تميزه "بثراء المعاني واتساع الخيال، وتنوع الأغراض والقدرة على استخدام الألفاظ، والتعبير بالصورة، والموهبة والذكاء في استخدام الصور لرسم كل خطوط الفكرة ونسج

---

[1]- سالم عبد الرزاق سليمان المصرى. شعر التصوف في الأندلس. ص63.

[2]- سورة البقرة. آية164.

[3]- المرجع نفسه. ص67.

[4]- ينظر: عبد الحكيم حسان. التصوف في الشعر العربي. ص279.

[5]- نفسه. ص280-281.

خيوطها"[1] وهذا راجع بالدرجة الأولى لكون المتصوفة قد "منحوا الخيال أسمى ما يمكن أن ينال من قداسة في الفكر العربي، فالخيال عندهم يساعد في الكشف على نوع من المعرفة، وينير الطريق إلى إدراك طائفة من الحقائق المتعالية التي لا يصل إليها العقل الصارم للفيلسوف، ولا ينصرف إليها ذهن الرجل العادي المنصرف إلى الظواهر والأعراض الزائلة والطارئة، فالصوفي على عكس الفيلسوف، يعتمد على البصيرة والحس ويثق بالنشوة الروحية الغامرة، وبالخيال الذي يسمو حتى يدنو من الحقيقة الإلهية ويحوم حول حماها"[2] فهم بهذه الشاكلة قد تسلحوا بالخيال كحيلة ابداعية في نظم نصوصهم الشعرية، وتمكنوا من رسم صور شعرية متناسقة يجتمع فيها ما هو حقيقي مع ما هو خيالي، دون أن يترك فجوة بينهما أو يتنبه القارئ لهذا التداخل، الذي غطت عنه جمالية اللغة ودقة المعاني وتنوع الأساليب وتآلف الأفكار، والقدرة على ايصال الفكرة بأكثر من طريقة.

و"يتميز الشعر الصوفي فوق ذلك كله بأنه تعبير عن وجدان الشاعر، وعن ذاته وأعماق نفسه، فهو أدب وجداني خالص، وهو مذهب رومانسي حالم، وهو إشراقي النزعة، روحي الهوى"[3]، بمعنى أنه ذو طابع أدبي وجداني يؤكد عنه الحب الإلهي الذي ينطلق من الوجدان ويتناول كل ما يتعلق بالوجدان، من مشاعر الحب والشوق للذات العليا، والفقد والرغبة والضياع، والحضور والغياب وكل ما يختلج صدورهم ويحرك أحاسيسهم.

تعدد وتنوع موضوعاته" من شعر الزهد، والحب الإلهي، والمدائح النبوية، وشعر الحكم والآداب، وشعر الدعاء والتسبيح"[4] وبالتالي فالتراث الصوفي عالم شيق غزير المادة متنوع الموضوعات، يستقي منه الشعراء مادتهم الخام.

وبناء على ما أسلفنا ذكره، يتبين أن الشعر الصوفي وجداني الاتجاه يخاطب القلب، وينطلق من العواطف، وهو شعر متحكم في درجة توظيف البيان والبديع، كما أنّه أصيل بعمق

---

[1]- عبد المنعم خفاجي .الأدب في التراث الصوفي. ص178.

[2]- سالم عبد الرزاق سليمان المصرى. شعر التصوف في الأندلس. ص245.

[3]- عبد المنعم خفاجي. الأدب في التراث الصوفي. ص178.

[4]- نفسه. ص179.

معانيه، مثير بتعقيده وغموضه، كثيف بصوره، متناسق بأفكاره، منفرد بألفاظه وتراكيبه، زاخر بتعدد موضوعاته، منفتح بخياله المحلق بالمعاني في الأفق.

ثالثا- علاقة الشعر بالتصوف:

إذا أردنا خوض غمار كل من الشعر والتصوف، والبحث في كنههما بغية اكتشاف الروابط الجامعة بينهما، فلابد لنا قبل كل شيء من معرفة ما إذا كانت بينهما علاقة أولا، ثم المرور لاستجلاء نوع هذه العلاقة ثانيا.

وكيف لنا أن نخوض هذا الغمار الواسع دون التطرق إلى العالم الذي ينتمي إليه الشعر؛ نعم إنه ينتمي إلى ذلك الفن الذي يوسم بالأدب، وينتقل بالمبدعين عبر جناحين أحدهما النثر والآخر هو الشعر.

كما أن "الصوفي فنان موهوب خبر أسرار النفس الإنسانية وعرف خباياها، وامتزجت روحه بآيات الكون الثلاثة: الخير والحق والجمال، فجاء أدبه معبرا عنها كلها"[1]ولولا هذا الأدب الزاخر بأساليبه وتشبيهاته وأخيلته وبديعه ما استطاع الصوفي العارف أن يعبر عنها بدقة وأن يجسد فنه في أحسن صورة، وأن يخصص مصطلحات تعبر عن مذهبه، يقول زكي مبارك في هذا الصدد: "لا مفر من الاعتراف بأن الصوفية كان لهم وجود أدبي ملحوظ، وكيف لا يكون الأمر كذلك وقد عرفت عنهم ألفاظ وتعابير دونها المؤلفون، وتلك الألفاظ والتعابير هي ثروة لغوية يُقام لها وزن حين تُدْرَس المصطلحات، وقد يقال: إن لكل قومٍ ألفاظا وتعابير حتى

[1]- ينظر: حلمي عبد حسن عدوي. ألفاظ المتصوفة. دراسة دلالية في أعمال ابن عربي النثرية والشعرية. رسالة ماجستير. ص11.

النجارين والحدادين ولا يكون ذلك عنوانا على سلطتهم الأدبية، ونجيب بأن ألفاظ الصوفية جرت في الأغلب حول معانٍ وجدانية ونفسية واجتماعية فهي ألصق بالحياة الأدبية"[1]

ويضيف أحمد أمين أثناء حديثه عنه أنه "أدب غني في شعره غني في فلسفته، شعره من أغنى ضروب الشعر وأرقاها، وهو سلس واضح وإن غمض أحيانا، وفلسفته من أعمق أنواع الفلسفة الالهية وأدقها ومعانيه في نهاية السمو، تقرؤها فتحسب أنك تقرأ معاني رقيقة عارية لا ثوب لها من الألفاظ، خياله رائع يسبح بك في عالم كله جمال، عواطفه صادقة، يعرضها عليك كأنها كتاب إلهي تقلبه أنامل الملائكة، يقدس الشعراء فيه الحب ولابد أن يكون الإنسان هائما أيضا مسلحا بكثير من الأذواق والمواجيد والحالات التي يعتقدها المتصوفون حتى يسايرهم في الفهم"[2]

وبالتالي سما المتصوفة في ميدانهم، وأحسنوا انتقاء مصطلحات تخدمهم ورموز تلمح عن قضاياهم ومواجيدهم، وعبروا عن خواطرهم بوساطة الأدب، فوجود المتصوف يستدعي وجود الأدب بالضرورة حتى يحقق مقصديته وينال مسعاه، ومن هنا تفاعل الأدب مع التصوف وتطور مع ما تميزت به أساليب الحياة الصوفية.

ولا مناص من القول إن العلاقة بين الأدب والتصوف علاقة شديدة الصلة، ذلك أن التصوف يلتقي مع الأدب في عقدة مثلها مثل العقدة التي تتشكل حين يُربَط حبل بآخر، تلك هي نقطة التقائهما التي تسفر عن حاجتهما لبعضهما البعض، في تلك العقدة تخلق عناصر الشبه بينهما، ويتبين مدى انسجامهما، وتأثر كل منهما بالآخر، فالتصوف مجاله هو العالم الداخلي الذي يمثله القلب والمشاعر والروح، وهو نفسه المجال الذي يعمل فيه الأدب، يخاطب ويحكي وينظم الشعر ويكتب النثر وفقا لعواطف الأديب.

إذا كان التصوف له علاقة بالأدب بوصفه الكل فمن الطبيعي أن تكون له علاقة بجُزْئَيه (النثر والشعر)، ولعل هذا الأخير– الشعر– أكثر التصاقا والتفافا به، ذلك أن الأدباء يعودون

[1]– زكي مبارك. التصوف الاسلامي في الأدب والاخلاق. ج1. مطبعة الرسالة ط1. 1357هـ–1938م. ص71.
[2]– أحمد أمين. ظهر الإسلام. ص869.

دائما للتراث الصوفي وينهلون منه مادتهم، وبالمقابل من ذلك فالمتصوفة يتخذون الشعر وسيلة للتعبير عن أفكارهم ومواجيدهم.

ولعل السبب في اختيار المتصوفة للشعر دون النثر راجع لما يحمله الشعر من جماليات التعبير، وتجاوزات للغة، وانزياحات عن المألوف، وسعة الخيال، وإثارة التلميحات عن طريق توظيف الرموز الكثيرة المعبرة عن معاني أكثر، لذلك نجد الصوفية يختارون الشعر إلا أنهم مجبرين على "استعمال الرمز لأن الحاجة ألجأتهم إليه كونهم يعبرون عن معان ومشاهد وإحساسات نفسية لا عهد للغة بها ولا بالتعبير عنها"[1]، وهو السبب ذاته الذي جعل الشعراء يميلون لتوظيف الرمز في قصائدهم بغية تغليفها وإضافة لمسة السحر والغموض عليها، والتلميح عن الموضوعات الحساسة التي تفقد جمالها إذا استعمل فيها الشاعر طريقة مباشرة غلب عليها التصريح.

فالمتصوفة اعتمدوا على الرمز اعتمادا واضحا حتى صارت لغتهم مثل لغة الشعراء الذين لا نظم لهم دون إيحاء وغموض، يقول أدونيس: "إن اللغة الصوفية هي تحديدا لغة شعرية، وأن شعرية هذه اللغة تتمثل في أن كل شيء فيها يبدو رمزا: كل شيء فيها هو ذاته وشيء آخر، الحبيبة، مثلا هي نفسُها وهي الوردة أو الخمرة أو الماء أو الله، إنها صورة الكون وتجلياته ويمكن أن يقال الشيء نفسه عن السماء أو الله أو الأرض، فالأشياء في الرؤيا الصوفية، متماهية متباينة، مؤتلفة مختلفة، وهي في ذلك تتناقض مع اللغة الدينية الشرعية حيث الشيء هو ذاته لا غير"[2]

أضف إلى ذلك قاسما مشتركا بين كل من التصوف والشعر وهو كونهما يعبران عن الجانب الوجداني وما يتعلق به من مشاعر داخلية مرتبطة بالعاطفة، ومتسمة بطابع الذاتية لذلك كان "الشعر أفضل وسيلة للتعبير عن مواجيد الصوفية وأحوالهم وتجربتهم، فالتجربة الصوفية كما هو معروف عمل من أعمال الإرادة اللدنية والحدس الباطن، والحب الالهي هو

---

[1]- محمد عبد المنعم خفاجى. الأدب في التراث الصوفي. ص185.

[2]- أدونيس. الصوفية والسوريالية. ص23.

أخص مظهر لتلك الارادة، ولذا لجأ الصوفية إلى لغة الشعر يعبرون عن أحوالهم وأذواقهم التي لا تفصح عنها لغة العقل"[1]

إلى جانب اشتراكها في الوسيلة وهي اتخاذ الطابع الذاتي كأساس للتجربة، وتوظيفهما للرمزية في شتى ابداعاتهم، فقد اشتركا أيضا في الغاية المتمثلة في سعي كل منهما لتحقيق الكمال ذلك أن "الشاعر كالصوفي، يسعى لإنهاء نقص العالم، وعلى هذا فإن الصلة بين التصوف والشعر تنبثق من سعي كل منهما إلى تصور عالم أكثر كمالا من عالم الواقع، ومبعث هذا التصور هو الإحساس بفظاعة الواقع وشدة وطأته على النفس، وصبوة الروح للتماس مع الحقيقة وبنتيجة هذا الإحساس، وفي لحظات من تهيؤ واستعداد الحواس للتأمل المركز، يختل اتزان الأنا لدى كل من الشاعر والصوفي، بحيث يغدو التغيير أمرا لا مناص منه، وكلما اشتد الأنا اختلالا، أصبحت الصور التي لديه عن الواقع العملي أكثر تحررا منها عند الآخرين، وحيث تغدو أكثر قابلية للتغيير واكتساب دلالات جديدة، إن كل ما يمر بذهن الشاعر في هذه اللحظات يكون ذا دلالة جديدة يكتسبها من حالة التأمل التي هو فيها"[2]

وبالتالي فكل من الشاعر والصوفي يسعى للمثالية والوصول إلى العالم الكمالي حسب تصورهما، و"هذه الحالة هي التي تسمى الإلهام عند الشعراء والتجلي أو الكشف عند الصوفية، وهي حالة تختلف في قوتها وشدة نفاذها بين فرد و آخر، تبعا لشدة تركيز الملكات التصورية للذهن، وفيها يكون الشاعر والصوفي في حالة استغراق أو حلم، تبلغ أقصى مداها عند الصوفي ببلوغ حال الفناء التام والامتزاج بعالم الحقيقة حيث النقاء والتنور، وهذه الحال هي غاية الصوفي ومنهى طلبه، وكلما استطاع الشاعر أن يوغل في امتزاجه بالعالم، قارب السمو الصوفي اللامتناهي"[3]

ونتيجة لما تقدم فالشعر يرتبط بالتصوف ويتماشى معه جنبا إلى جنب ،لأنهما في الأصل حالتين تنبعان من القلب وتعبران عن كل ما هو وجداني وغير مرئي، فالصوفي في حقيقة أمره

---

[1]– ينظر: نور سلمان. معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي. ص8.

[2]–عدنان حسين العوادي. الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي. دار الرشيد للنشر. 1979. ص30.

[3]– نفسه. ص30.

هو ذلك الناسك المتعبد الذي قرر الابتعاد عن الدنيا قدر المستطاع، وترك ما فيها من متاع، وسلك طريق الزهد والتقوى، والاكثار من الدعاء والنجوى، وحين ابتعد وجد نفسه في عالم آخر بعيدا عن خلانه وأهله، داعيا ربه أن يرضى عنه ويقربه إليه، حتى صار هذا الوصال والقرب مناه ولا مطلب عنده سواه، وبين هذا وذاك يحمل القلم ليكتب وينظم ويدون كل ما يدور حوله بغية التعبير عن أحاسيسه والتخفيف من نار شوقه واستغراق مدة انتظاره، فجاء شعره وثيقة أدبية بمضامين دينية.

رابعا- علاقة الشعر الصوفي بالموشح الصوفي:

إن المتأمل في علاقة الشعر الصوفي بالموشح الصوفي، يلاحظ في الوهلة الأولى أنهما يلتقيان في المنبع الذي يستمدان منه مادتهما، ليقُوما بصياغتها وتشكيلها وفق قوالبهما، وهذا المنبع في حد ذاته يشكل نقطة تقاطعهما، لأن هدف الاثنان واحدٌ، ولا مجال لانبثاق الفجوة بينهما، فيما معناه أن كلاهما شعر يخدم مجال التصوف، فالشعر كمثل شجرة فروعها عديد من الألوان وأبرزها الموشح باعتباره فنا مستحدثا في القرن التاسع للميلاد، يعبر به الوشاح كما يعبر به الشاعر أيضا عن خلجات الصوفي، وانفعاله المستمر استمرار اضطرابه بين كفتي الحياة الفانية، والآخرة الباقية، وخوفه من انتصار النفس عليه، وسعيه لإرضاء الله والفناء في حبه، وبالتالي فكلاهما شعر ذاتي خالص في كنهه، معبر في أصله عن التجربة الروحية التي يعيشها الصوفي مع نفسه في اتصاله بخالقه، من زاويته فالشعر يطرحه في أبيات موزونة مفصلة، وقافية موحدة مُعدَّلة.

أما الموشح فهو منفلتٌ في تشكيلته من قوانين الأوزان والقوافي، يقول سالم عبد الرزاق: "استطاعت موشحة التصوف أن تحمل نظريات المتصوفة وأفكارهم الفلسفية والمذهبية، وظهر في هذا النوع من الموشحات كثير من مصطلحات الصوفية وإشاراتهم ورموزهم كما هو الشأن في أشعارهم"[1]، فالموشحات الصوفية مثلها مثل القصائد الصوفية برعت في حمل رموز وقضايا وأفكار المتصوفة وترجمتها بالرغم من خروجه من إطار القصيدة العمودية.

[1]- سالم عبد الرزاق. شعر التصوف في الأندلس. ص491.

والصوفي هو من أخرج من صلبه هذين الفنين اللذين يخفف بهما عن معاناته ومواجيده، اتخذهما مشكاة يقتبس من نورها الضوء ليواصل المسير في عالمه الروحي العميق، وشتان بين شعر وموشح فكل منهما استخدم حسب حاجته في فترة زمنية آلت إليها عجلة تطور الأدب في عمومه، وكل منهما عالج موضوعات معينة من منظوره حسب ما اقتضته رغبة هذا المبدع الصوفي.

وقد يوجد الكثير من الفروقات بين الشعر العربي والموشح العادي، ولكنها تقل حين يكون الأمر متعلقا بالشعر الصوفي والموشح الصوفي، ذلك أن التصوف هو الجامع بينهما، فيما معناه أن كليهما آليتان يستعملهما مبدع واحد هو المتصوف لا غيره، فيستعمل فيهما لغة المتصوفة، بما تحمله هذه اللغة من تنوع المصطلحات، وكثرة الاختصارات لأجل التعبير عن ما يختلجهم من مشاعر وأفكار وممارسات، ولعلَّ ما يميزها عن جميع اللغات هو كونها تعبر عن الروحانيات وتجمع بين المتناقضات، وتفرق المترادفات، وتفتح للمتلقي أفقا مليئا بالتأويلات، وتثير في ذهنه العديد من التساؤلات، فيجتهد في اقتراح الاحتمالات، ومحاولة فك الشفرات، سعيا منه للوصول للإجابات.

"والصوفية قد رأت في الكتابة الشعرية الوسيلة الأولى للإفصاح عن أسرارها، ورأت في اللغة الشعرية وسيلة أولى للمعرفة، وفي هذا نرى استمرارا لما قبل الاسلام والوحي، واستعادة للعلاقة الوثيقة بين الشعر والغيب، لقد استخدم الصوفيون في كلامهم على الله والوجود والانسان، الفن: الشكل، الأسلوب، الرّمز، المجاز، الصورة، الوزن، القافية، والقارئ يتذوق تجاربهم، ويستشف أبعادها عبر فِنيتها، وهي مستعصية على القارئ الذي يدخل إليها، معتمدا على ظاهرها اللفظي، بعبارة ثانية، يتعذر الدخول إلى عالم التجربة الصوفية، عن طريق عبارتها فالإشارة، لا العبارة، هي المدخل الرئيس"[1]، ذلك أن كلاً من الشعر والموشح الصوفيين يسعيان لارتياد المجهول وسبر أغوار التصوف العميقة التي لا تنتهي، متخذان الرمز ليكون آية

[1]- أدونيس. الصوفية والسوريالية. دار الساقي. دط. دت. ص23.

من آيات التقاطع بينهما لأن حضور رغبة النظم عند الصوفي تستدعي حضور الرمز بالضرورة، فهو لا يستطيع التعبير دون ايماء وتلميح.

حيث "أن عجز اللغة عن إسعاف شعراء الصوفية بما يدل على ما في عالمهم الروحي من مشاهدات هو أهم الأسباب الداعية إلى اصطناع الأسلوب الرمزي عند شعراء الصوفية"[1] وهذه الرمزية تفرضها من الدرجة الأولى طبيعة المعاني الروحية التي تعتني عناية فائقة بالتلويح والاشارة لأجل تجاوز السياق المألوف واستحضار المجاز والغموض وبه يكون ملتقى هام يلتقي فيه الفنان.

وتبقى علاقة الشعر الصوفي بالموشح الصوفي وثيقة الصلة، إذ أن انطلاقتهما ومنتهاهما واحد، إذْ ينطلقان من الشعر لنيل غايتهما المتمثلة في السعي لبلوغ عالم يمكن لهما فيه البحث عن جل العناصر الصوفية الخفية، والتعبير عن كل حيثيات التجربة الروحية.

[1]– عبد الحكيم حسان. التصوف في الشعر العربي. ص291.

الفصل الثالث:

رمزية البنية الدلالية في مستوى الأصوات

أولا- الايقاع الخارجي

1- الوزن

2- القافية

3- الروي

ثانيا- الايقاع الداخلي

1- الموسيقى على مستوى الوحدات الصغرى

1-1- الجهر

1-2- الهمس

2- الموسيقى على مستوى الوحدات الإفرادية

2-1- التكرار

2- 2- الجناس

2-3- الطباق

2-4- التوازي

تمهيد:

لا يمكن في أي حال من الأحوال أن يكون الشاعر في معزل عن اهتمامه بالموسيقى مادام اهتمامه في الأصل مُصَوَّبٌ نحو الأحاسيس والأخيلة والصور، فالموسيقى ترافق كل هذا بل تقترن به وتصبح وإياه وجها لشيء واحد، وتُدرس الموسيقى في إطار المستوى الصوتي المرتبط بعلم الفونولوجيا ارتباطا وثيقا بما يُعنى به هذا العلم من انتاج للأصوات وتحديد مخارجها وذكر صفة كل صوت من جهر إلى همس ومن رخاوة إلى شدة، ومن خلال الصوت يفصح الإنسان عن مكنوناته، وبالصوت يتواصل مع الأخرين، وبالصوت ينظم الشعر، وإذا ما توقفنا عند هذا الأخير . الشعر. وفصلنا فيه الحديث، لقلنا أنه كلام موزون ومقفى، وبالوزن والقافية يتشكل عنصر الإيقاع بوصفه سمة جوهرية في الشعر، وتُدرس من خلال المستوى الصوتي الذي يضع حدا فاصلا بين الشعر والنثر.

حاولت الدراسات الحديثة تقصي نوع العلاقة بين الشعر والمكون الموسيقي من جهة، وبين الشعر والتجربة النفسية والشعورية للشاعر من ناحية أخرى، وعليه ستركز دراستنا على الموسيقى الخارجية وكذا موسيقى الحشو* في بعض المقاطع المنتقاة من الأزجال والموشحات الصوفية.

*– لفظة استعملها بعض النقاد والدارسين للدلالة على الموسيقى الداخلية.

أولا- الإيقاع الخارجي:

تعد الموسيقى الخارجية قِوام الشعر لكونها تعتمد على الوزن والقافية، والشعر لولا وزنه وقافيته لما سُمي شعرا، وظل هذا الأخير منذ بداية عهده مكبلا بهذين الركنين، حتى انضمت الموشحات إلى الركب وفعلت فعلتها في الأوزان الخليلية المعتادة، حيث اخترقت قيودها، وتجاوزت نظامها، واستحدثت أوزانا تتواءم وغرضها القائم في الأساس على الغناء، وهو الأمر الذي أثار جدلا بين القدماء والمحدثين من الدارسين والباحثين، فكل منهم يقسم أوزانها إلى عدد معين حسب اطلاعه.

ولعلنا سنأخذ في هذا المقام برأي ابن سناء الملك، لكونه أكثر المهتمين بالموشحات دراسة وبحثا وتنقيبا، حيث قسمها إلى قسمين: الأول ما جاء على أوزان أشعار العرب، و الثاني هو ما لا مدخل لشيء منه في شيء من أوزان العرب، وهذا القسم هو الكثير، والجم الغفير، والعدد الذي لا ينحصر، والشارد الذي لا ينضبط"[1]

ولذلك فالجزء التابع لبحور الشعر العربي نبذوه وعدوه مرذولا، وما سواه حمَّدوه، وأكثروا من نظمه، وطوروا أوزانه وطوعوها للغناء، وهو المنطق السليم، والرأي الصواب، لأن الموشحة اخترعت لداعي الغناء، وليس لشيء آخر، مثلما يُصرح جودت الركابي "أن العرب إنما اخترعوا الموشحات من أجل الغناء، فيجدر بنا إذن ألا نطلب من الشاعر الوشاح أن يتقيد بوزن قديم معروف تقيدًا شديدًا، فالذي يميز هذا الفن ويكسبه جمالا ليس العروض المقنن بل حرية الوزن"[2]

وبالتالي فانحراف الموشحات عن طريق الوزن التقليدي كان عاملا مساعدا على نظمها بغزارة، فلا قانون يشملهم، ولا مُسلمة ملزمون باتباعها، فتمردوا على البحور، واخترقوا الأوزان، ورفعوا راية النظم دون توقف أو تراجع، وذلك باعتمادهم على "ثلاثة مبادئ لا رابع لها: أولها

---

[1]- ابن سناء الملك. دار الطراز في عمل الموشحات. ص13.

[2]- جودت الركابي. في الأدب الأندلسي. دار المعارف. القاهرة. ط9. 2020م. ص302.

الاعتماد على التفعيلة كوحدة للوزن بدلا من البحر، وثانيها مزج عدة بحور في موشحة واحدة، وثالثها ارتكاز الايقاع على اللحن المرافق، وليس على الوزن العروضي فحسب"[1]

1-الوزن:

ولدراسة موشحات المتصوفة عروضيا نبدأ بالاتجاه الأول الذي تسير فيه الموشحات على منوال الأوزان التقليدية للخليل بن أحمد الفراهيدي دون المساس بها كلية، انطلاقا من موشحة ابن عربي التي قال فيها:

بِأبِي قَوْمٌ كرامُ

عَرَفُوا المولَى فَهامُوا

صُفِّقَتْ لَهُمْ مُدَامُ

وكُؤوسُ الْحُبِّ تُمْلاَ وَعَرُوس الْحَقِّ تُجْلَى[2]

فالموشحة لا تخرج من إطار مجزوء الرمل الذي لجأ إليه الوشاحون بعفويتهم في غالب الأحيان، ويكون بتفعيلة واحدة متكررة في أغصان وقفل هذا المقطع.

وقد نظم ابن عربي موشحته على أوزان بحر الرمل الذي ما إن نُظمت موشحة ما على وزنه إلا وحظيت بالجودة والجمال، وجمعت بين الأصالة والرقة، وفيه تفعيلة سباعية هي فاعلاتن التي تتكرر في سائر أجزاء الموشحة من دورها إلى قفلها وخرجتها.

بِأبِي قَوْمٌ كرامُ

بِأبِي قَوْمنْ كِرَامُ

0/0//0/0/0///

فعلاتن فاعلاتن

[1]- صلاح فضل. شفرات النص دراسة في سيميولوجية في شعرية القص والقصيد. عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية. ط2. 1995. ص96-97.

[2]- الشَشتري. ديوان. ص221.

والحديث والتقطيع ينطبقان على ثنايا العناصر المتبقية للموشحة، وباطلاعنا أكثر على أوزان موشحات الششتري نجد أنه نظم في الأوزان الخليلية كثيرا، وحرص على الحفاظ عليها بالأكثر من ذلك، ومن بين موشحاته الصوفية التي جاءت على الوزن التقليدي قوله:

خَلعْتُ عِذارَ عِشْقي في غَرامي

وهِمْتُ وقد حَلاَ عِنْدي هُيَامِي

بِمن نهْوَى وكاساتِ الْمُدام

مَذْهَبي دَنِّي لائِمِي دَعْني الْهَوَى فَنِّي

بِبَذْلي في الْهَوى رُوحِي ومالي عشِقْتُ فما لعُذَّالِي ومالِي[1]

تُرد هذه الموشحة إلى بحر الوافر حيث جاء قفلها موزونا كالآتي:

بِبَذْلي في الْهَوى رُوحِي ومالي عشِقْتُ فما لعُذَّالِي ومالِي

بِبَذْلي فلْهَــوى رُوحِـي ومالــي عشِقْتُ فما لعُذَالِي ومالِي

//0/0/0//0/0/0//0/0 //0///0//0/0/0//0/0

مفاعَلْتُن مفاعَلتُن فعولن مفاعَلَتُن مفاعلْتُن فعولن

إذا جاء هذا القفل على وزن مفاعلتن مفاعلتن فعولن بالنسبة لجزئه الأول، أما جزئه الثاني فوزنه تن مفاعلتن تن مفاعلتن تن مفاعلتن وقفلها مفاعلتن مفاعلتن فعولن، وهكذا يعم وزن الوافر على الموشحة من أولها إلى آخرها، مع ورود بعض التغيرات على تفعيلاته.

ويستمر ابن عربي في تجديده لأوزان الخليل بن أحمد الفراهيدي مثلما جاء في موشحه المضفر ذي المنقال:

كُلُّ الهَوَى صَعْبٌ عَلَى الَّذِي يَشْكُو ذُلَّ الحِجَابِ

يَا مَنْ لَهُ قَلْــبٌ لَـوْ أنَّــهُ يَزْكُــو عِنْدَ الشَّبَابِ

قـرَبُــه الــرَّبُّ لِكِنَّــهُ إِفْـــــك فأتُو المتَاب[2]

1- الششتري. ديوان. ص327.

2- ابن عربي. ديوان. ص84.

يُظهر ابن عربي تفننه في بحر البسيط، وكذا تلاعبه بتفعيلاته العروضية لتوليد إيقاعات جديدة لم يتوقعها متلقي هذه الموشحة، وهو ما يوضحه التقطيع العروضي الآتي:

كُلُّ الهَوَى صَعْبٌ عَلَى الَّذِي يَشْكُو ذُلَّ الحِجَابِ

كُلْلَ لْهَوَى صَعْبُنْ عَلَلْلَذِي يَشْكُـــو ذُلْلَ لْحِجَابِ

0/0/0//0/0/ 0/0/0//0// /0//0/0/

مسْتفعلن فعْلُن متَفْعلُن فعْلُن مسْتفعلان

فالموشح من بحر البسيط، مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن، إلا أن التفعيلات طرأت عليها بعض التغييرات، فتفعيلات الدور وردت على وزن مستفعلن فعلن متفعلن فعلن مستفعلان، أما القفل فقد خرج عن الأوزان الخليلية، حيث جاءت تفعيلاته: مستفعلن مفعول مستفعلن مفعول مستفعلان.

ويضيف أيضا في موشح آخر:

إِنِّي أنَا العَبْدُ كَمَا هُو الرَّبُّ

وَلِي بذَا عَهْدُ الفَقْرُ والذَّنْبُ

مِنْ قُرْبُه بُعْدُ وبُعْدُه قُــرْبُ[1]

وبدراسة أوزان موشح ابن عربي الذي سماه بالأقرع المضفر الممتزج نجد أنه نظم على منوال بحر الرجز ذو التفعيلات الثلاث في صدر البيت وثلاثا أخرى في عجزه، إلا أن وشاحنا جعلها تفعيلتين فقط مستفعلن مستف، كما يتضح هنا:

إِنِّي أنَا العَـبْـدُ كَمَا هُو الربَّـبُّ

إِنْنِي أنَا لعَـبْـدُ كَمَا هُوو رْرَبْبُ

0/0/0//0/0/ 0/0/ /0/ 0//

مستفعلن مستف متَفْعلن مستف

[1]- المرجع السابق. ص110.

وقد ظل ابن عربي حاملا مشعل التجديد ودليل ذلك تنوع أوزان موشحاته التي جمع فيها بين المنهوك والمشطور، مثل ما ورد في قوله:

حَاز مَجْـدًا سَنيًّـا   مَنْ غَدَا الله بَرًّا تقيًّا

بِقَدِيـمِ العِنَـايَـــه

لِرِجَـــالِ الوِلَايَــه

لَاحَ نُورُ الهِدَايَه[1]

فالملاحظ أن سمطا هذا الدور غير متعادلين؛ ذلك أن شطره الأول ورد على وزن منهوك المديد وتفعيلاته فاعلن فاعلاتن، وشطره الثاني مشطورا على وزن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن، كما هو موضح في التقطيع الآتي:

حَاز مَجْدًا سَنــيًّا	مَنْ غَدَا الله بَرًّا تـــقـيًّـا
حَازَ مَجْدَنْ سَنِيْيَنْ	مَنْ غَدَا الْلَه بَرْرَنْ تقيْيَنْ
0//0/0/0//0/	0/0// 0/0/ //0/0// 0/
فاعلاتن فاعلن	فاعلاتن فعلن فاعلاتن

وبالتالي فالتنويع يبقى عادة من العادات الإبداعية للوشاحين، ووسيلة يُثبتون من خلالها مقدرتهم الشعرية، فإلى جانب ابن عربي نجد الششتري هو الآخر يتفوق في جمع أكثر من وزن في موشحة واحدة، ويتجلى ذلك في قوله:

مُذْ لاَحَ لِي سرٌّ مَنْ نَهْـواهْ

لَمْ اسْتَطِعْ كَتْمَ ما أَلْقَـــــاهْ

مِنْ شَجْوِ قلبي وَمِنْ شَكْوَاه

وَيْح قلبـــي قَـــدْ طـــارْ   في ذَا الهوى سابِحاً ذَا اسْتِهْتار[2]

---

[1]- ابن عربي. ديوان. ص186.

[2]- الششتري. ديوان. ص132.

وبتقطيع هذا القفل عروضيا يتبين لنا أن:

وَيْح قلبي قَدْ طارْ	في ذَا الهوى سابِحاً ذَا اسْتِهْتَار
وَيْحَ قلْبِي قَدْ طَارْ	في ذَا الهوى سابِحاً ذَسْتِهْتَــارْ
/0//0/0/0/00	/0/0//0/0//0/0/0/00
فاعلن مفعولان	مسْتفْعلن فاعلن مفعولان

الوشاح نظم موشحته في بحر البسيط جاعلا بعضها ضمن المشطور والبعض الآخر ضمن المنهوك، وراح كلا الوزنان يسايران بعضهما البعض على مدار الموشحة، فمثلا هذا القفل أحد سمطيه على وزن المنهوك فاعلن مفعولان، وثانيهما على وزن المشطور مستفعلن فاعلن مفعولان، جاعلا إياه تابعا لوزن أغصان الموشحة.

تفنن الششتري أيما تفنن في توزيع الأوزان وتنويعها، فلم يترك بحرا إلا ونظم على منواله، فها هو ذا يستخدم مخلع* البسيط في موشحته القائل فيها:

حَتَّى إذا أشْرَقَ النَّــــهارُ	واكْتَهَلَ الطِّفْلُ واهْتَـدَى
رَأى الدَّوَات التـي تُــدَارُ	تَبْدُوا مَـوَاتًا وجَلْــمَـــدَا
بِها لِمُنْ صاغَها اسْتِتـارُ	خَفَى بِها إذْ بِهــا بَــــدَا
شُرَابُها لاَحَ كـــــــالـزُّلاَل	قد فاتَه الرَّيُّ وانْحَـصــر
ما النَّاسُ إلاَّ كما الْخَيَالِ	فانْظُر إلى ماسِكِ الصُّوَرْ [1]

وبتقطيع سمطه الأول عروضيا نجد:

حَتَّى إذا أشْرَقَ النَّهارُ	واكْتَهَلَ	الطِّفْلُ
	واهْتَدَى	
حَتْتَى إذا أشْرَقَ نْنَهَارُو	وكْتَهَلَ طْطِفْلُ وهْتَدَى	

*- مخلع البسيط: يُقصد به انتقال العروض والضرب إلى فعولن. عبد الرؤوف زهدي مصطفى. سامي يوسف أبو زيد. مهارة علم العروض والقافية. ص94.

1- الششتري. ديوان. ص143- 144.

0/0//0//0/0//0/0/ 0//0//0/0///0/

مستفعلن فاعلن فعولن مسْتَعِلُن فاعلن فعو

لعب وزن مخلع البسيط دورا بارزا في توازن البناء النصي للموشحة من جهة، وتنميقها موسيقيا من جهة أخرى، حتى صارت كتلة صالحة للغناء، فجاء الجزء الأول من الأغصان المشكلة لهذا الدور على وزن مستفعلن فاعلن فعولن، والجزء الثاني مستفعلن فاعلن فعو، والوزن والترتيب ذاتهما يتكرران في القفل وما يليه.

إذا كانت النماذج السابقة تخص الموشحات المنظمة في حدود الوزن الخليلي العربي، فإن النماذج اللاحقة ستبُرز الاتجاه الثاني الذي شمل الموشحات المخترقة لقواعد الوزن العروضي، ومن بينها موشحة ابن عربي القائل في مطلعها:

تَدَرَّعَ لَاهُوتِـــي بنَاسُوتِـــي وحَصَلَ مُوسَى اليَمِّ تَابُوتِي

فمن قال عني إنني العبدُ

وقد صحَّ أني الملك الفردُ

فرُبَّ عليم غرَّه الجحــدُ[1]

تبرز هنا ثلاث تفعيلات متمثلة في: فعول مفاعيلن مفاعيلن، والواضح أن تفعيلة فعولن طرأ عليها زحاف القبض، بكونه حذف الخامس الساكن، إلا أن هذه التفعيلات لا تنطوي تحت ظل أي بحر شعري.

تَدَرَّعَ لَاهُوتِي بنَاسُوتِـي وحَصَلَ مُوسَى اليَمِّ تَابُوتِي

تَدَرْرَعَ لَاهُوتِي بنَاسُوتِي وحَصَلَ مُوسَلَيَمْمِ تَابُوتِـــي

//0///0/0/0//0/0/0 /////0/ 0/0//0/0/0

فالإيقاع يكون نتيجة تظافر مكونات الإيقاع الخارجي من وزن وقافية مع مكونات الإيقاع الداخلي متمثلة في الفنون البديعية اللفظية والمعنوية، على نحو متناسق ومتناغم يسوده النظام.

---

[1]– ابن عربي. ديوان. ص364.

ويضيف الششتري في موشح آخر:

وُجُودُ مَنْ قدْ وَجَدْنـا عَنْـهُ يَسْبِـقْ
بِذَا قالْ كُـلُّ حَـد وبِهْ صَـدَّق
ومَوْجُـودُ الْوُجَـود سِرَّكَ الْحَـقْ
نَـرَى ضَرْبَـةَ لاَزم وُجُودُنا تَرَاجِم[1]

وحتى وإن قمنا بتقطيع هذا السمط عروضيا فلن نجد له بحرا معينا يحويه:

وُجُودُ مَنْ قدْ وَجَدْنا عَنْهُ يَسْبِقْ
وُجُودُ مَنْ قدْ وَجَدْنا عَنْهُ يَسْبِقْ
0/0//0/0//0// 0/0//0/

عمد الششتري إلى نظم هذا الموشح أقرعا، لتحقيق غاية جمالية تبرز في انزياحه عن المألوف، وتجاوزه للنمطية والمعتاد، وإلى جانب جعله خاليا من المطلع، جعله خاليا أيضا من الوزن، موضحا في متنه أن وجود الأشياء سابق على ظهورها في هذا الوجود الكوني.

ويضيف بيتا آخر من موشح آخر، فيقول فيه:

اسْمعُوا ذِي الحَقَائِـق إنَّ فيهَا ما يُسْمَـعْ
كَيْفَ تخْفَى الْحقِيقَـهْ وشَمْسُها تُشَعْشَـعْ
أشْرَقَتْ في سَنَاهَـا لَمْ تُرَى قَطُّ تَغْـرُبْ
وبدَتْمـن عَلَاهَـا لِلْقُلُوبْ كُلَّ مؤهـوبْ
ليْـسَ يُنْكِـرْ سَنَـاهـا إلاّجاهِلْ ومحجوبْ[2]

إذا سلَّطنا الضوء على هذا الموشح من زاوية الوزن، وجدناه حرا طليقا لا وزن يُقيّده ولا بحر يشمله، تحدث فيه عن الأسرار والحقائق الربانية التي خفيت إلا أن نورها وأثرها ظاهر

[1]- الششتري. ديوان. ص197.
[2]- نفسه. ص181.

للعيان، جعله مهملا عن قصد ليستعمل في الإنشاد والغناء، أليس الموشح خُصِّصَ منذ بدايته لأجل الغناء؟ وهو كذلك، فحتى محقق الديوان يُصرح أن "هذا الموشح للغناء ولذلك من الصعوبة وضع وزن أو أساس له، بل خارج بالكلية عن العروض العربي القديم"[1]، من هنا وصولا إلى زجل آخر تقودنا إليه الأذن الموسيقية التي استساغته في عصوره الأولى من النشأة لما كان يُغنى به في الأسواق الشعبية، لنستحضره الآن في قلب دراستنا، يقول الششتري:

دَعُونَا نَمرُّوا بالجسد   فالقلبُ راحلْ   لِطيِّ المراحلْ

فَأَوَّلُ   عِلْمُنَا

تَرْكُنا   جِسْمَنا

وَرَانــا   وعَمَّنا

وصِرْنا ندُور في الأبد   والغيرُ زَايِــل   وما ثَمَّ حايِل[2]

وهذا الزجل أيضا يندرج ضمن المهمل من الأوزان، حيث يلحظ القارئ بعد تقطيعه لأجزائه عروضيا أنه يحوي تفعيلات لا تمت بصلة للتفعيلات الخاصة بالبحور الستة عشر.

وعلى هذه الشاكلة سار الوشاحون في باقي موشحاتهم، محافظون على معطيات العروض الخليلي تارة، ومتجاوزون إياها تارة أخرى، آخذون في ذلك المضمون العام للموشحة بعين الاعتبار.

وختاما نستشف أن هذه النماذج المدروسة أطلعتنا أن جزء من الموشحات اشتمل على بحر واحد مع اختلاف صوره الوزنية (منهوك، مشطور..) وهي الموسومة بأحادية البحر، بينما ما تبقى منها بني على أكثر من بحر، وتسمى بالموشحات متنوعة البحر، حيث يستقل المطلع مثلا ببحر والدور ببحر، وكل شطر منها ببحر تمليه عليه أوزانه وهكذا...وما كسر الموشحات لهذه الأنساق الوزنية، وخروجها عن هذه الأوزان المعتادة إلا تلبية للحاجة الغنائية التي منها المنطلق وإليها الإياب.

---

[1]– الششتري. ديوان. ص180.

[2]– نفسه. ص207.

2-القافية:

من المتفق عليه أن الموشحات كسرت النمط التقليدي القائم على توحيد الوزن والقافية، فعُدّت هذه الخطوة سمة من سمات تجديد الشعر العربي في العصر الأندلسي، فراح الوشاحون ينظمون ويُنقحون ويزينون الشكل مع حرصهم على تنسيقه بالمضمون من جهة، وجعله يتماشى والغناء من جهة أخرى.

والقافية في الموشحات لا تتبع نظاما معينا، بل إنها تختلف باختلاف أنماط البنية فأحيانا تجد الموشحة قائمة على قافيتين وأحيانا على ثلاثٍ وأربعٍ وحتى عشر، فليس هناك من قاعدة مضبوطة، والأمر ذاته مع الدور الواحد الذي قد يصل في موشحات ما إلى سبع قواف أو قد يتعداها، كما تتراوح القوافي أيضا في القفل الواحد من قافية واحدة إلى ثماني قوافي أو أكثر.

ولا تقِلُّ درجة ابداع الوشاحين المتصوفة في وضع القوافي مقارنة باختيارهم للأوزان، فكما تفننوا في السابق، تفننوا أيضا في اللاحق، وأثروا موشحاتهم بالموسيقى العذبة، وبإلقاء الضوء على بعض موشحاتهم نجد أنهم متأنقون إلى حد بعيد في اختيار قوافيهم وتنويعها، ومثال ذلك موشح ابن عربي الذي يسميه بالأقرع المضفر المحير الممتزج:

هَذَا الـوُجُـود الــعَـام عِـلْـمِـي بِـهِ أَوْلَـى
لِأَنَّـــهُ إنْــــــعَـــــام مِــنْ سَـيِّـدٍ مَــوْلَـى
وَيَـوْمُـهُ مِـــنْ عَـــام فِي الشَّمْسِ إِذَا تَجَلَّى
تَــرَى الــبَـصِـيــرَ بـــلَا نَـصِــيـــرَ يُعطِي البَشِيرَ
إعْــــطَــــــاءُ ذاتٍ بـــلا صِــفـــاتِ سِوى السِّمَاتِ
فـــانـــــهَـــضْ إلَــى مَـــاوي الأولَـــى مِنْ عنْدِ لَا
تَبَصَّرْ وُجُودَالوَاحِدِ الأعْلَى يعــطِــي الــعُــلُـومَ مِنْ حَضْرَة مُثْلَى[1]

---

[1]- ابن عربي. ديوان. ص11.

إذا حددت القافية من قبل علماء العروض وأهل الاختصاص بأنها "الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل أول ساكنين في آخر البيت الشعري"[1]، فإن لفظة (أولى /0/0) هي قافية دور هذا الموشح الأقرع الذي خلا من المطلع، ويطلق عليها تسمية القافية المتواترة وتتمثل في وجود "متحرك واحد بين ساكنين"[2]، وقد استقل كل جزء من هذا الموشح بقافية معينة، كما تجدر الإشارة بأن ابن عربي عمد في أثناء اختياره للقوافي على جمع الكلمات المتجانسة قدر الإمكان، بل حتى صارت سمة تميز موشحاته، وهو ما يتكرر أيضا مع هذه الموشحة:

يَـقُـولُ الــوَجْـدُ   أَضْنَاهُ والسَّهْـدُ   قَـــدْ حَـيَّـرَهُ
لَمَّا دَنَا الــبُـعْـدُ   لَمْ أَدْرِ مَنْ بَعْدُ   مَـــنْ غَـيّـرَهُ
وَهِـيـمَ العَـــبْـــدُ   والوَاحِدُ الفَـــرْدُ   قَـــدْ خَــيَّـرَهُ
فِي البَوحِ والكِتْمَانِ   والسِّرِّ والاعْلَانِ   فِي العَالمِيـنَ
أنَـــا هـو الـديَّـانُ   يَا عَابِدَ الأَوثَانِ   أَنْتَ الضَّنِين[3]

في سبيل الحديث عن الوجد ومخلّفاته على نفس الوشاح الذي نظم هذه الموشحة بغية التعبير عن تجربة وجدانية تتعلق باندماج المحب العاشق في ذات الله عز وجل، حيث يجد العاشق الصوفي نفسه محتارا بين الواحد المطلق وبين الكثرة في العالم، وهذا يؤدي بالضرورة إلى التجلي بين التوحيد والتفرد الذي يضعانه بين أمرين أحدهما البوح عن هذه التجربة وثانيهما كتمانها وإبقائها سرا، والجمع بين السر والإعلان يمثّل ركيزة من ركائز الفكر الصوفي حيث يُفهم العالم كأحد تجليات الله وهي فكرة تندرج ضمن وحدة الوجود، فجعل قوافي موشحته موحدة من جهة، ومجنسة من جهة أخرى، وبيانه أن هذا الدور ينشطر إلى قسمين الأول منه متكون من ثلاثة أغصان مجزأة إلى ثلاث فقرات متفقة في قافية واحدة هي (حيَّره /0//0) والأمر ذاته حصل مع القسم الثاني، إلا أن القافية مختلفة عن الأول، فقد تمثلت في لفظة (المين 0//0/)

[1]– محمود مصطفى. أهدى السبيل إلى علمي الخليل. المكتبة الأزهرية للتراث. 1444هـ 2023م. ص115.
[2]– عبد الحكيم العبد. علم العروض الشعري في ضوء العروض الموسيقي. مركز اللغات والترجمة. ط3. 1432هـ– 2011م. ص66.
[3]– ابن عربي. ديوان. ص84.

إلا أنهما يشتركان في نوع القافية، وهي القافية المتداركة التي تنتهي بساكنين تفصل بينهما حركتان، هذا بالإضافة إلى القفل الذي يتكون من أربعة أشطار بأوزان مختلفة وتفعيلات مختلفة.

والفكرة التي نستطيع الاتفاق عليها بعد اطلاعنا على بعض الموشحات الصوفية، هو أن تجنيس القوافي ليس حكرا على ابن عربي فقط، بل إن أبا الحسن الششتري أيضا بنى أدوار وأقفال ومطالع بعض موشحاته على الجناس الناقص، بُغية الوصول إلى مصاف التفوق والارتقاء بالفن التوشيحي إلى أسمى منازله، ومن ذلك قوله:

زَارَنِي مُنْيتـــي وزال البـــاسْ	وسَمـعَ بالــوِصَــالْ
وَحَضَرْ حضْرتِي ودار الكاسْ	وبــلــغْـتُ الآمـــالْ
وشَرِبنــا وطابَـتِ الأنـــفـــاس	مِـــن مُـدامِ حَـلالْ
إمْلاَ كاسِـي فـفـيـهْ مزاتِــــي	نشربُـوا يـا لَـبـيــب
وحَبيبِـي أنســي ومشْكـاتـــي	مَعي حاضِرْ قريـب[1]

فالدور جاء على شقين أحدهما من ثلاثة أسماط مُزدوجة قافيته (صال /00)، وثانيهما من سمطين مزدوجين بقافية مترادفة مثل سابقته، والمترادف هو "ما اجتمع فيه ساكنان"[2].

وباعتماد الششتري على خاصية الجناس يكون قد سهل على المتلقي عملية حفظ الموشحة، كما جعلها أكثر قربا للغناء والانشاد، بعد أن أفرغ شحناته وجل مشاعره الداخلية في ثناياها، مصورا رحلته إلى الوصال مع الله، معبرا عن ذوبانه فيه، وشعوره بالاتحاد معه، وما حققه ذلك الاتحاد من سعادة وطمأنينة في نفسه، فتبلورت عنده مشاعر جياشة تفيض بالحب الرباني الذي يبني عليه الششتري كل آماله، فهو حاضر حتى وإن غاب وقريب حتى وإن بعُد، ومشكاة حياته التي لا تنطفئ ولا تزول، وشريك مدامة صوفية لا تنتهي نشوتها، وهو ما ذهب

[1]– الششتري. ديوان. ص90.

[2]– عبد الحكيم العبد. علم العروض الشعري في ضوء العروض الموسيقي. ص66.

إلى الاسترسال في الحديث عنه في موشحة طويلة المبنى، عميقة المعاني، متعددة الأوزان، ومتنوعة القوافي كما يبرز في هذا المقطع منها:

شَرِبْنا مدامةً بِلاَ آنِيَــهْ فلا تَحْسَبُوا عَيْنَها آنيهْ

فَيا حَبذَا سُكْرُنا حِينَ نَم

بِسرِّ الندامى وما كانَ ثَمْ

سمِعْنا بها نغمَاتِ الْقِدَامْ

تَجَـدَّدْ مِـنْ خَمْــرَةٍ باليـهْ فلم يَلْتَفِتْ غيْرُها باليهْ[1]

يتضح أن هذا البيت المتكون من دور وقفل يحمل قافيتان، حيث تمثلت قافية الدور في (هآنيه /0///0) وهي قافية مقيدة من حيث زاوية الاطلاق والتقييد، ومتراكبة من حيث الكم الصوتي، بينما قافية الدور هي متداركة (حين نم /0//0)، كما يدور معنى هذا المقطع حول وحدة الشهود، حيث يشعر العارف أنه قد وصل للسكر الروحي، أين تكون نفسه ترفعت وأبت الوعاء المادي لتحتوي التجربة الروحية الباطنية، فهذه الخمرة التي انشغلت بها هي رمز للفيض الإلهي المتجدد على الرغم من قدمه.

ونافلة القول من دراستنا لقوافي الموشحات مفادها أن أمر تنويع القوافي لم يُخِلْ بالقافية بل على العكس من ذلك، فقد أضفى عليها تميزا، وزاد إيقاعها حسنا، وموسيقاها رنينا، وولد فيها درجة عالية من التأثير، بل بالأحرى إن هذا التعدد صار علامة فارقة، وسمة تميزها عن باقي الفنون الشعرية، وملمح من ملامح الجمال الذي لا يتواجد فيما دون الموشحات، وبالتالي ما خروج هذه الأخيرة عن دائرة القافية الموحدة إلا إعلانًا بدخولها إلى فضاء الغناء الذي وجدت أول مرة لأجله.

---

[1]– الششتري. ديوان. ص335.

3-الروي:

يعود اهتمام القدامى من الشعراء بالروي لما له من دور عظيم في القصيدة لدرجة جعلتهم يسمون قصائدهم بها، فيقولون هذه ميمية نسبة إلى الميم، وتلك لامية نسبة إلى اللام، وذلك بوصفه "الحرف الصحيح في آخر البيت، ويكون ساكنا أو متحركا أو مشددا"[1]، ولمّا لحقت الموشحات فيما بعد أولى أصحابها أيضا كثير الاهتمام بالروي لما يقوم به من قرع لطبلة أذن المتلقي وإثارته، وهو بذلك أشبه بالدندنات الصوتية التي يُحدثها قرع المطرقة، فينتج عنها نغمات متوازنة ومتكررة باستمرار.

وإذا أردنا البحث في الحروف التي كثر استعمالها رويا في موشحات المتصوفة وجدنا أنهم مالوا إلى ترديد الحروف السلسة ذات الأصوات الخفيفة والسهلة في كثير من الأحيان، إلا أنهم في بعض الموضوعات أجبروا على الرجوع للحروف القوية، فهم أدرى بخفايا أحوالهم، وأسس فنّهم، فما إن طرحوا موضوعا إلا وأحسنوا انتقاء الألفاظ والأروية والقوافي المناسبة له.

ويفصل ابراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشعر حديثه عن الحروف الهجائية التي تصلح رويا، ويكثر الاعتماد عليها دون غيرها؛ وذلك بتقسيمه لهذه الحروف إلى أربعة أقسام حسب نسبة شيوعها، ودرجة استخدامها:

- "حروف تجيء رويا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء وتلك هي: الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال.
- حروف متوسطة الشيوع وتلك هي: التاء، السين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الحاء، الفاء، الياء، الجيم.
- حروف قليلة الشيوع: الضاد، الطاء، الهاء.

[1]- عبد الرؤوف زهدي مصطفى وسامي يوسف أبو زيد. مهارة علم العروض والقافية. دار عالم الثقافة للنشر والتوزيع. عمان. ط1. 1433هـ- 2072م. ص274.

▪ حروف نادرة في مجيئها رويا: الذال، الثاء، الغين، الخاء، الشين، الصاد، الزاي، الظاء، الواو"[1]

ومفاد هذا الرجوع لأصوات دون أخرى مردّه أن كل حرف يحمل سمات تجعله أوقع في السمع وأسهل على اللسان وأخف على الإيقاع، وهذا ما يستثنيه عن بقية الحروف، فيميل إليه الوشاح دون غيره، ويُكَيِّفُه مع أشطار موشحته، وكذا الموضوع المطروح، وفيما يلي تفصيل ذلك، بأخذ جزء من موشح، ودراسة جميع أرويته من مطلعه إلى خرجته، بدء بموشحة أبي مدين الغوث:

اعْـلَـــمْ يَــــا خِـــلِّـــي أَنَّ خِصَالِي رَشْفَ المَصَالِي
قَدْ جَارَ حُبِّي وأَسْلُوبَ نِصَالِي وَاقْـــطَـعْ وصَـــالِـــي
لَا زالَ عِشْقِي عَلَـى اتِّصَـالِ بــــلا انـــفـــصَــالِ[2]

النموذج أعلاه مأخوذ من موشح أقرع تحدث فيه الغوث عن فكرة الفناء في الله والتجلي الدائم للعشق الإلهي في قلبه، ورغبته الشديدة في التخلي عن أي حب أو تعلق غير إلهي، فحبه أبدي واتصاله مستمر لا ينقطع مهما حدث، وقد استهل موشحه بهذا الدور الذي جعل رويه هو حرف اللام، ليليه دور آخر بحرف السين ثم دور بحرف الدال، أما روي القفل فكان حرف الباء حيث اتخذه لازمة تتكرر من أول الموشح إلى آخره، ويضيف موشحا آخر ذو روي متنوع على مستوى مطلعه وأدواره وأقفاله وخرجته، حيث يستهله بقوله:

رَكِبْتُ بَحْـراً مِـن الدُّمُـوعِ سَفينهُ جسْمـي النّـحِيـل
فمزَّقَت ريـحَــهُ قُلُوعِـــي مُذ عَصِفَت سَاعَةُ الرَّحيـل
يا جيـرةً خـلّـفَـتْ عُيُونِــي تَجْري عَلَى خَدّي كَالعُيـون
خيَّبتمُوا في الهَوى ظُنُونِي مَـا هَكَـذَا كَانـتْ الظُّنُـون
منّــوا وَلَا تَطْلُبُـوا منُونِـي فَـإنَّ هُـجْـرَانَـكُـم منُــون[3]

---

[1]- ابراهيم أنيس. موسيقى الشعر. ص246.

[2]- أبو مدين الغوث. ديوان. ص72.

[3]- المرجع السابق. ص72.

أبو مدين الغوث في صدد التعبير عن حبه لمحبوبه الذي يؤنسه حين القرب وينعم بذكراه صباحا ومساء فهو موجود لا يزول، وحجة لا تُردُّ، وراحة لقلبه العليل، وإليه تجتمع كل المراد؛ لأنه كل الحب، وليس سواه تُبصرُ عيناه، وليس دونه يقبل البديل.

فالوشاح جعل موشحته جميلة بمضمونها، وأجمل برويها المتنوع، كيف لا.. وهو نَثَر الحروف في أواخر أشطارها مثل نثر حبات اللؤلؤ ذات الألوان المختلفة، فكل شطر منها مستقل بحرفه الأخير، وكل حرف يجعل الروي يستقل بدلالة مختلفة عن الروي السابق واللاحق له، حيث جعل الموشحة تتناوب على حروف ثلاث هي السين والدال والحاء، لأجل أن تُعطي أصواتا جديدة كلها تنوع، وتميز وعمق، مع منح ايقاع متناغم للموشحة، وإضفاء لمسة الإنشاد عليها في الوقت ذاته.

أما ابن عربي فينظم موشحة متنوعة خارجيا من حيث أرويتها، ومتنوعة أيضا داخليا من حيث مضمونها الذي يتراوح بين التجليات الإلهية والإدراك الروحي عند ابن عربي الذي يفصل الحديث عنهما، معبرا عن سر التجربة العرفانية العميقة، حيث كشف الله له أمورا مبهمة، فتجلت له الحقيقة كاملة بعد أن كانت غامضة مجهولة، وهي تجربة توحي بالفناء في الله، ذلك الفناء الذي يصبح من خلاله العارف ذائبا في الحب والمعرفة الإلهية إلى الحد الذي يصبح كل شيء أمامه واضحا لا غبار عليه، يقول فيها:

ألا بأبي من ضمَّه صَـدْرِي   وأدريه قطًعا وهُوَ لَا يَدْري

لقد أَقْسَمَ الحقُّ بمـــا أقســـمْ

وَعَلَّمَنَا مَا لَمْ نَكُنْ نعـــلـــمْ

وأوْضَحَ لي ما كانَ قَدْ أبهم[1]

روي الموشحة متنوع بتنوع ألفاظه، وتعدد معانيه، حيث جعل الراء رويا للمطلع، وكذا لجميع أقفال الموشحة، أما الأدوار فقد جعل روي الدور الأول راء، والثاني هاء، والثالث والرابع

[1]- ابن عربي. ديوان. ص386.

نونا، والخامس حاء، والسادس راء، وآخرها هاء، وهذه الحروف بتناسقها واتحادها أضفت جرسا موسيقيا مؤثرا ما جعلها صالحة للإنشاد.

ويضيف ابن عربي في موشح آخر:

قُـــــلْ لـمَـنْ   قَــــالَ لَـنَـا   اتَّـبِــعُـــوا   رُسْـلـنَـــا
اعْـلَــمْـــنَ   أَنْ بِـــنَـــا   يَـــنْـدَفِـــعُـــوا   نَحْـــونَـــا
فـــالزَّمَـــنُ   قَـــوْلُ أَنَـــا   إنْ شَــــرَعُـــوا   سْـبـلَــنَـا
العَوالُ لمَن عَلَا   قَدْراً عَلَى القَانتِ   واسْتمالَ من قَالَ لَا   لِفَرْعِه النَّابِتِ[1]

يعبر ابن عربي عن تجربة التوحيد والمعرفة الإلهية، إذْ يرى أن اتباع الرسل هو الحل الأنجع والسبيل الأقصر للوصول إلى الله سبحانه وتعالى، إلا أن هذه التبعية تستلزم اخلاصا وفهما عميقا لا صلة له بالظاهر الواضح، ما دامت التجربة الصوفية تتطلب تجاوز السطحي للوصول إلى اللب الغامض بوصفه المبتغى والمنتهى، هذا بالنسبة لمضمون الموشح أما فيما يتعلق بشكله فالواضح أنه موشح أقرع متكون من ثلاثة أغصان مجزأة إلى أربعة فقرات، بروي مختلف من دور إلى آخر؛ أي من نون إلى تاء إلى عين، قاف وهاء، أما الأقفال فقد جاءت بأربع فقرات أيضا منتهية بحرف روي واحد هو التاء.

والحديث عن الروي دائما يسوقنا إلى موشحة من موشحات الششتري، ألا وهي:

كُلَّ وَقْتٍ مِنْ حَبِيبِـي   قَــدرُهُ كـألــف حَــجَّـه
فازَ مِن خلَي الشَّواغلْ   ولــــمولَاهُ تَـــــوَجَّـــــهْ
كُنْتُ قَبْلَاليَـومِ حَائِــر   فِي زَوَايَـا الكَــونِ دَائِــرْ
فِي بحَارِ الفِكْـرِ مُلْقَـى   بيَـن أمْـواجِ الخَـواطِـــر
وَالـذِي كَــانَ مُـــرَادِي   لَمْ يزل في القَلْبِ حَاضِرْ[2]

1- نفسه. ص84.

2- الششتري. ديوان. ص362.

أجاد الوشاح إلى حد بعيد في نسج خيوط هذه الموشحة حتى عُدّت من عيون الموشحات الصوفية، والأروع من ذلك حُسنُ انتقائه لحروف الروي وتوزيعها بحرفية على مدار موشحته المتأرجحة بين عمق المعاني وجزالة الأساليب، وبين تنوع الأروية وتعدد القوافي، وبين جمال الشكل وجميل المضمون، الذي طرح فيه فكرة الحيرة الصوفية بوصفها مصدر سعادة للمتصوفة، وهدف يصبون للوصول إليه باستمرار، فغالبا ما يسألون المولى بأن يزيدهم حيرة على حيرة، فالششتري هنا وصف رحلة الصوفي من التيه والحيرة في العالم المادي إلى عالم الأمن والاطمئنان الداخلي عند إدراك أن الله حاضر في قلبه لا يغيب، وأن قربه يمنحه الإحساس بالسعادة والحبور لدرجة أن لحظة واحدة تعدل أجر آلاف الحجج.

وكما أشرنا قبل حين أن هذه الموشحة واقعة بين أمرين، فقد اتضح أن ناظمها أيضا واقع بين هذا وذاك حين وصف حالته، فهو بين الصحو(*) والمحو(**)، بين الجمع والفرق، وبين الحضور والغياب، فما دام هو متشتت بين كل هذا فجلي أنه في تمام رضاه وابتهاجه.

أما بالنسبة للحروف التي اختارها رويا فهي حرف الهاء الوارد رويا للمطلع والأقفال والخرجة، وبالأحرى جاء في آخر الشطر المتكون من غصنين وتكرر كلازمة، ثم نجد الراء والتاء والباء في الأدوار، مما أضفى تأثيرا حسنا على الإيقاع الخارجي للموشحة.

ويستمر الششتري في تنويع الروي، مثلما جاء في زجله هذا:

ذَا الَّذِي يا قومِ فَتَنِّـي   يا تُرَى عَلاشْ عَـوَّلْ
قد ظَهَـر عِزُّوا عَـلَيَّـا   وكَذَا مَـن حَـبْ يَنْـذَلْ
قَدْ فَتَنِّـي بجـمـالـوا   وقَتَلْنِـي بِتَجَـنْـيِـهْ
وحَجَب عِنِّي وِصَالُـوا   وظَهَرْ بالصدِّ والتيـهْ

*– الصحو: هو رجوع العرف إلى الإحساس بعد غيبته وزوال احساسه، وعكسه السكر. عبد المنعم الحفني. معجم المصطلحات الصوفية. ص149.

**– المحو: فناء وجود العبد في ذات الحق كما أن المحو فناء أفعاله في فعل الحق. عبد الرؤوف المناوى. القاموس الصوفي. ص67.

لَمْ تَرَ العيونْ بِحَالُــوا والْقُلُوبْ جملهْ تَهِمْ فِيهْ[1]

يرجع اختيار الششتري لحرف اللام رويا مع التركيز عليه كثيرا، وتكراره أكثر من عشر مرات في أقفال وأدوار الزجل (عوَّل، نذَلْ، ينزلْ، يعملْ، محفل، يجهل، لقولي، بظلي، نُصلِّي، يقبل، نعمل) وهذا لكونه صوت مجهور انفجاري من شأنه تفجير الحالة النفسية للششتري بالكشف والبوح عنها، ومن ثم التنقيب عن ما يكتوي أعماقه والتخفيف عن حزنه، فجاء حرف اللام مقصودا من الزجّال ومناسبا لمضمون النص الذي لا يخرج عن نطاق الألم المتولد من الحب العظيم للمحبوب الأعظم، كيف لا...وهو مجنون بحبّه، مفتون بجماله، راغب في وصاله، مُتحمِّلٌ لهجرانه، وليس أمامه من خيار سوى الذل والخضوع له، والحفاظ على مشاعر المحبة اتجاهه، بما تقوم به تلك المحبة من جمع بين التقدير والخضوع، فتتحول رحلته إلى رحلة روحية في عالم الحب الإلهي، حيث يجمع بين الألم واللذة، وبين القرب والبعد.

لينتقل الششتري بشكل تعاقبي لتوظيف الهاء رويا ظاهرا في دور آخر رغبةً منه في إضفاء القوة والتأثير على الزجل ككل، فجاء في الألفاظ التالية (بِتَجَنْبِهْ، التَّيهْ، فيهْ)، كما اختار صوت الراء في الدور الذي يليه؛ لأنّه حرف مجهور بإمكانه نقل تذبذبات حالته النفسية للمتلقي.

عند اطلاعنا على الموشحات الصوفية واستقصائنا للحروف التي جاءت فيها رويا، وجدنا أن هذه الحروف: الراء واللام والنون والدال والميم والباء والكاف والهمزة هي التي تستخدم بكثرة رويا للموشحات، فيما أن الضاد والطاء والثاء والغين والخاء والشين والطاء والواو هي حروف قليلة الشيوع في روي الموشحات.

وهذا يوضح أن الحروف الشائعة في القصيدة العمودية القديمة، حافظت على حضورها القوي في أروية الموشحات الصوفية، كما أن الوشاحين صوروا أحوالهم النفسية، وعبروا عن قضاياهم في موشحاتهم دون أن يهتموا بالمضمون، ويهملوا الشكل، أولوا شأوًا عظيمًا للروي كما أولوه للقافية، وهو أحق بهذه العناية، فهو حرف من حروف القافية التي تقوم عليها.

---

[1]- الششتري. ديوان. ص219.

ثانيا- الايقاع الداخلي:

إذا كانت الموسيقى الخارجية بمثابة غلاف يُحيطُ بالنص الشعري، كونها تُعنى بشكلها الظاهر معتمدة على ما ظهر من وزن وقافية، فإن الموسيقى الداخلية هي نواته وجوهره حيث تهتم بالجوانب الجمالية للمضمون كما تمنح لهذا النص قوة التأثير في العقل الباطن للمتلقي، ويتفاضل من خلالها الشعراء ويتفاوتون في درجة الإبداع؛ لأنها تنطلقُ من أعماق الشاعر لتنعكس في نصه، ولا علاقة لها بعلم الخليل وأساسياته، وإنما تكتشف من خلال محتويات البيت الشعري من حركاتٍ وسكناتٍ وكلماتٍ وجملٍ وما تُحدثه من تفاعل للألفاظ، وتآلف للأصوات، وتناسب للأساليب، وهذه الأمور لا تقوم بذاتها وإنما استنادا إلى براعة الشاعر وموهبته، وذائقته الموسيقية واللغوية في الآن ذاته، وهذا لن يكون بمعزل عن الموسيقى الخارجية بل الأمر يتطلب تفاعلا وتمازجا تاما بينهما.

1-الموسيقى على مستوى الوحدات الصغرى:

الجهر والهمس: وهما ظاهرتان صوتيتان، لهما عظيم الشأن وبالغ التأثير في النص الشعري، فكل منهما تُسْهم في تمييز الأصوات من زاويتها، وكل منهما تنطوي على دلالة تنفرد بها عن الأخرى، ذلك أن أحدهما تلازمها الحركة، وثانيهما تخلو منها.

1-1-الجهر:

أول ما يقال عن الصوت المجهور أنه يعتمد في أصله على ذبذبة الأوتار الصوتية، ويُصدر رنينا تَسمعه الأذن حين يتم النطق به؛ ذلك أن "الصوت المجهور هو الذي يهتز معه الوتران الصوتيان"[1]، وتمثل الأصوات المجهورة الوضوح والقوة، وعددها ثلاثة عشر "ب ج د ذ ر ز ض ظ غ م ن، ويضاف إليها كل أصوات اللين بما فيها الواو والياء"[2]، وفي هذا المقام سنسعى لاصطفاء بعض النماذج من الموشحات التي حوت مجموعة معتبرة من الحروف المجهورة والنظر في وسومها الإيقاعية وتبيان أثرها في النص، بدءا بموشح الششتري:

1- ابراهيم أنيس. الأصوات اللغوية. مطبعة نهضة مصر. دط. دت. ص21.

2- نفسه. ص22.

إنْ حُجِبْتُ عَنْ ذَاتِي بالْطِين فالغِنَى غِنَى الفقر يُدنيني إِليّا عندي

إن خَـلَـعْـتْ يـا طَـالِـبَ الْـفَـقْـرِ

عـالَـمَ الْـجُـسُـومِ مَـعْ عـالَـمِ الـسِّـرِ

بِـذَاكَ نَعْنِـي الْخَلْـقَ والأمـرِ

يَنْجَلِي لكَ الاسـمُ فـي الحـينِ

وترى إِمتدادَ الكافِ والنونِ مَنِ المبدى

كـافُـنَـا الإلـهـيُ لاَ يَفْنَـى

إنْـهُ إلـى لَفْـظِـكُـم مَعْـنَـى

كُـلَّ مَـنْ يَـهِـيـمُ بِما هِمْنَـا

مَالُو احتيـاجٌ لـتبـيـيـنِ ذَوْقُهُ إلـى كِـل مَكْـنُـون هُـوَ الْمُـهْـدِي

فالْفَنَا هُـوَ غايَـةُ الدِّيـنِ أن نَمُوت فموتي يُحْيِيني مِـنَ الْبُـعْـدِ[1]

اعتمد الششتري على تكرار حرف النون وأعطاه الأولوية في النطق والمركزية في هذا الموشح، وهذا راجع لمكانة هذا الحرف عند الصوفية الذين استمدوا قوته ومركزيته من كتاب الله عز وجل، حيث افتتحت سورة القلم بحرف النون منفردا (ن والقلم وما يسطرون)[2] وهذا ما أكسبه دلالة روحية خاصة، ورمزية غيبية عميقة جعلتهم يعتمدونه بكثرة ويولون له قدرا عظيما في فكرهم واتجاههم الصوفي، حيث يرمزون به إلى الغيب والحقائق المستترة في أحيان، وفي أحيان أخرى يتخذونه كرمز للذات الإلهية المتحجبة لكونه الحرف الذي يعكس الاحتواء؛ ذلك أنّه يشبه القوس المفتوح في شكله الذي يحتضن التجليات والأسرار مثل احتضانه للنقطة، كما يمثل أيضا شكله الذي يبدأ وينتهي داخل الدائرة من حيث الحركة والاكتمال والرجوع إلى الله مما يدل على الوحدة الإلهية التي يبدأ منها وينتهي إليها كل شيء في الكون.

[1]- الششتري. ديوان. ص130.

[2]- سورة القلم. آية01.

وهكذا يتضح أن حرف النون ليس كباقي الحروف ولا يُنظر إليه كمجرد حرف، بل هو رمز مكثف يحمل أبعادا غيبية عديدة تتعلق برؤية الصوفي للحقائق الإلهية والاتحاد بالوجود المطلق، لذلك نجده قد تكرر على مستوى الموشحة في سبعة وعشرين كلمة وهي كالآتي: إن، عن، الطين، الغنى، غنى، يُدنيني، عندي، نعني، ينجلي، الحين، النون، كافنا، يفنى، إنه، مَعنى، هِمنا، لتبيين، مكنون، فالفنا، الدين، أن، نموت، يُحييني، أُنظر، يكن، دوني، مسنون، وما تسميتهم لحرف النون نواحا إلا لارتباطه بالألم والتعاسة والبكاء، وكلها مشاعر شعر بها الششتري، فهو المحب المعذب بنار الشوق، والمكبل بقيود البعد، والساعي دوما لبلوغ أسمى المراتب، والعروج للسموات العلى للقرب من الذات الإلهية، وكشف حقيقة الحقائق بل وبلوغها ومن ثم تحقق الفناء كونه غاية الدين، حيث أشار إليه في هذا الغصن الذي كرر فيه حرف النون مرارا.

فالْفَنَا هُوَ غايَةُ الدِّينِ   أن نَمُوت فموتي يُحْيِيني   مِنَ الْبُعْدِ[1]

فهو يعبر عن مفهوم الفناء الروحي وتجاوزه للذات المادية بغية الوصول إلى حالة من الوجود الروحي، أين يكون في حضرة الله دون حجاب، في ذوق ووجدان يميزانه عن الإدراك المادي؛ لذلك نجده يشير إشارة واضحة وصريحة إلى الموت الذي يؤول إليه جميع الخلق، والموت عند الصوفية موتان؛ فالأول هو حين يتم قهر شهوات النفس بغية التحرر من قيود الحياة وانحطاطها، والثاني يكون بانفصال الروح عن الجسد وسفرها إلى عالم سماوي تحيا فيه حياة إلهية روحية مريحة، يتحقق فيها الفناء، وينكشف الحجاب، ويتحد المحبوب مع المحب.

فإلى جانب ما قام به حرف النون من تعميق المعنى الذي أراد الششتري ايصاله، فهو أيضا أضفى عليه غنة ووطد علاقة الإيقاع بالمعنى، والجدير بالإشارة أن حرف الألف وقف معه جنبا إلى جنب، لكونه حرفا من حروف اللين المجهورة "ومجرى الهواء معها لا تعترضه حوائل في مروره، بل يندفع في الحلق والفم حرا طليقا"[2]

---

[1]- الششتري. ديوان. ص130.

[2]- ابراهيم أنيس. الأصوات اللغوية. ص37.

وحقق حرف الألف حضورا كثيفا في الموشح، كيف لا.. وهو أول حروف الهجاء وأكثرها اعتمادا في تكوين الكلمات، ودليل هذا تمركزه في هذه الموشحة، وتعدد الكلمات المشتملة عليه، نحو(إن، ذاتي، الطين، الغنى، الفقر، إليا، يا، طالب، عالم، الجسوم، السر، بذاك، الخلق، الأمر، الاسم، الحين، امتداد، الكاف، النون، المبدي، كافنا، الإلهي، لا، إنه، إلى، بما همنا، مالو، احتياج، المهدي، المعارج، العلائق، الحق، فالفنا، غاية، الدين، أن، البعد، إلحظ، المراتب، العلم، اصرف، اللحوظ، الوهم، الذي، خاض، اليمّ، خائضا، لا، كذا)، والمتطلع على هذا الموشح يجد أن حرف الألف شكل إيقاعات متنوعة، ذلك التنوع المناسب إلى موسيقاه الداخلية، أضف إلى ذلك أن أغلب الألفاظ التي تواجد فيها، هي مصطلحات صوفية مستمدة من التراث الصوفي العريق، وتحمل دلالات عميقة ذات بعد روحي.

وبالتالي فالأصوات المجهورة في تواتر مستمر من مطلع الموشح إلى خرجته، ولم يحصل هذا التواتر بشكل اعتباطي، وإنما حدث جراء تلاقح عدة عوامل نفسية وبيولوجية متعلقة بالجانب الداخلي للوشاح الذي تجده يُعطي الأولوية لحروف دون أخرى، مثلما فعل بالضبط في الموشح السابق لمّا جمع بين حرفين مجهورين متباعدين من حيث المخرج، متقاربين من حيث الدلالة، فالأول يُستعمل لمناجاة المحبوب الأعلى استعطافا وإلحاحا على طلب اللقاء، بينما الثاني يومئ إلى الذات الإلهية بطريقة غير مباشرة، وكلاهما يبعث في موسيقاه الداخلية مسحة حزن حادة.

1-2-الهمس:

عُرِّفَ الصوت المهموس بكونه الصوت "الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق به، وليس معنى هذا أن ليس للنفس معه ذبذبات مطلقا وإلا لم تدركه الأذن، ولكن المراد بهمس الصوت هو سكون الوترين الصوتيين"[1] بمعنى أن الوترين الصوتيين في حالة سكون، مما يجعل الصوت ضعيفا مع إضفاء الامتداد على الكلمات، فتستغرق حينذاك مدة زمنية طويلة، مما يؤدي إلى تعميق التجربة الشعرية، "ويبلغ عدد الأصوات المهموسة اثنا عشر: ت ث ح خ س ش ص ط ف ق ك ه"[2] التي جُمعت في قولهم (حثه شخص فسكت قط)، وما أكثر اعتماد الوشاحين المتصوفة على الهمس في لحظات التجليات الربانية، والأسرار الروحانية، ومن ذلك قول الششتري:

قلْبي هُ ليْلَــى وليْلَــى هِ الْمُنَـــى   تَسْقِيني خَـمْـري
كَعْبَةُ الْحُسيْنِ هي الْجَـذْبُ بِـــنـا   ربّـــةُ الْخِـــدْرِ
أنا هُ مَعْنى الوُجود في الاصطباح   لَــذَّلـي وجْـــدي
انْظُروا تَوَلَّهِـــي مَـــسَـا صَبـــاحْ   وَلَـــهـي وحْـــدِي
قد فنيت في ذا الْهَوَى وسِرِّ بــــاحْ   يا أولِـــي الرُّشْـــدِ
عرَّفونِي وَحْـــدَةِ الْـــحـــقِّ بـــنَـــا   واحْفَظُـوا خُـبْــرِي
لا أرَى في حضْرةِ الْـــحـــق فَـــنَـــا   مِن سِوى وتْرِي[3]

جعل الششتري موشحته مزيجا من أصوات الهمس وأصوات اللين بغية التعبير عن مشاعره ومواجيده ومن ثَم تعميق التجربة الشعرية لديه، مع حرصه الدائم على تجنب اندفاع الإيقاع وضوضائه، حفاظا منه على وظيفة الحروف المهموسة في تحقيق السكون والهدوء، اللذان يجعلان النفس في حالة اتزان واسترخاء، واللافت للنظر أنه كثف الأصوات اللينة الطويلة في نصه (أ، و، ي) حيث تجاوز عددها 260صوتا، إلى جانب الحروف المهموسة

[1]- ابراهيم أنيس. الأصوات اللغوية. ص22.
[2]- نفسه. ص22.
[3]- الششتري. ديوان. ص167.

(السين، الحاء، الخاء والهاء وغيرها) التي أسهمت في وصف الوجدان الحزين من ناحية، وحققت إيقاعا ممتدا بطيئا وموسيقى هادئة خافتة من جهة أخرى.

وانطلاقا مما سبق بيانه نرى أن انتقاء الوشاح لحروفه، وتدقيقه في صنع إيقاعه أدى إلى انسجام أجزاء موشحته، وتناسق شكلها مع مضمونها؛ ذلك المضمون الذي يدور حول حبه للذات الإلهية التي استخدم رمز العذريين . ليلى . للتعبير عنه، والتخفيف من لواعجه، مضيفا كثيرا من الرموز الصوفية مثل (الخمرة، الفناء، البقاء) وهذا ديدن الصوفية فلا يحلو الحديث عن الحب الإلهي دون لغة مرموزة، ودون استحضار للخمرة الإلهية.

والجدير بالإشارة أن كل أزجال الششتري تُغنى سواء كانت أصواتها الداخلية مجهورة أم مهموسة، لأنه أجاد كثيرا وأبدع أكثر في نظم الزجل حتى أن الباحثون على اختلاف مشاربهم توصلوا بعد اطلاعهم المعمق حول الموشح والزجل وتجليات التصوف فيهما أن" الششتري أول من استخدم الزجل في التصوف، ومحي الدين بن عربي هو أول من استخدم الموشح فيه، وللرجلين فضل السبق في هذا المضمار غير أن الفرق بين الرجلين واضح في أن الششتري عبر في بساطة نادرة عن مذهبه في الوجود، وحاول ابن عربي –بطريقته الخاصة وإدراكه المختلف فيه عن الششتري– أن يصوغه في عبارات متكلفة وصيغ حوشية غريبة"[1]

لذلك أولع المتلقين بأزجاله بصفة عامة، وبمقطوعته الزجلية شويخ من أرض مكناس على الخصوص بما تحمله من غزارة في المعنى، ووصف دقيق لحالته، حيث يقول فيها:

شَوَيخْ مِن أرْضِ مِكْناس	وسْطَ الأسْواق يُغَنِّـــي
أشْ عَلَيَّا مِـــن الـنَّـاس	وأشْ على النَّاسِ منِّي
أش عليّا يــا صَاحــب	مِن جَمِيع الخَلايـــقْ
إفْــعَل الـخيـرَ تنْجُـو	واتبعْ أهلَ الحَقَائِـــق
لا تقُلْ يا بنــي كِلْـمَــهْ	إلاَّ إنْ كُنـتَ صَـادِق

[1]– الششتري. ديوان. ص7.

خُذ كلاَمِي في قُرْطـاس   واكتُبُوا حِـرْزَ عَـنِّــي[1]

إن أول ما يصادفنا في هذا الزجل هو طغيان حروف الهمس وحروف الصفير على بقية الأحرف، بل إنهما تداخلا وتمازجا، بما حققه هذا التداخل من تنويع للنغمة الموسيقية على مستوى الألفاظ، وعلى رأس هذه الحروف نجد حرف السين الذي ذُكر أكثر من أربعين مرة (مكناس، الأسواق، الناس، قرطاس، فاس، وسط، أساس، أنفاس) دالة منه على الأسى، وهو أمر طبيعي بالنسبة للصوفي الذي يعيش باستمرار نوعا من الحيرة التي تجعله دائم التفكير والتأسي "وهذا ما جسده لنا الششتري من خلال تحسره عما فاته من فضل شيوخه، فهو يمشي ويغني في أسواق مكناس بالمغرب، مرتديا زيه الغريب الذي يلفت إليه أنظار الناس، ويتحسر على حاله وهو يتبع هذا الشيخ هو ومريديه؛ إذ يتحسر على هذه الأيام التي تذكره بواقع الصوفي، وبأسلوبه في الحياة، وهذا ما يُضفي على أزجال الششتري طابعا خاصا يميزها عن الشعر"[2].

حتى أن هذا الزجل عبَّر فيه بطابع عفوي عن تجربته الروحية، واختصر فلسفته في الحياة بأسلوب بسيط ولغة مباشرة مليئة بالحكمة التي استمدها من تجارب الحياة المتنوعة، فمثلا نجده استهل المطلع بلفظة شويخ التي توحي بالمتصوف أو العارف البسيط الذي يسعى لإدراك الحكمة والمعرفة بعيدا عن الزخارف والمظاهر الدنيوية الزائلة، إذْ خرج للسوق بثياب غريبة غير مكترث بآراء الناس وتدخلاتهم في حياته، فقط ما يهمه هو قول الصدق وفعل الخير واتباع أهل الحقائق، لأنه أدرك أن الحياة الحقيقية تتطلب قلبا صادقا ونفسا زاهدة، وهكذا بعدما تغنى بأشواقه وأحواله وصور واقعه، واجتال الأسواق منشدا بعلوم الأذواق، صار زجله هذا نموذجا للغناء على الدوام.

ويقول أبو مدين الغوث:

---

[1]– الششتري. ديوان. ص272.

[2]– حياة معاش. الأشكال الشعرية في ديوان الششتري. أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب المغربي. جامعة باتنة. 1431هـ– 2010. ص77.

دَارَتْ عَلَيْنَا كُؤُوسٌ مِنْ خَمْرَةِ الــبَـالِـي وَلَا تَطِيبُ النُّفُوسُ إلّا بِأَمْثَالِـي
دَارَتْ عَــلَـيــنَـا كُــؤُوسٌ في حَـضْـرَةِ الــمـحْـبُـوب
وأهــلُ لــلــمَـانِــي جُــلُــوسُ ومَــن دخَـل يــشْـرَب
ولَا تــطِــيــبُ الــنُّــفُــوسُ إلّا لــمــن يَــقْــربُ
شرَقَتْ علينا الشُّمُوسُ فِي الوَقْتِ والحالِ ولا تَطيبُ النفوس إلّا بأمثالي[1]

حين قراءتنا لهذا المقطع من الموشحة لفت انتباهنا تلك الموسيقى الهادئة التي أحدثتها هذه الحروف المهموسة وعلى رأسها حرف السين المتكرر أكثر من عشر مرات في الألفاظ التالية (كؤوس، النفوس، جلوس، سقوني، ساداتي، شموس، الكأس، أبو العباس، الفلوس، غرست، الرؤوس، الغروس)، دلالة من الوشاح بأهمية الفكرة المطروحة والمعنى المستتر الذي يتجلى ظاهريا بأنه متعلق بالخمرة المعروفة لدى العامة، أما باطن الأمر فأبو مدين يتحدث عن الخمرة الصوفية التي لا ينالها إلا أهلها من العارفين والناسكين الذين أهَّلهم الله لهذا القرب الروحي، لكونها خمرة التقوى والحق، لا تُستبدل ولا تُقدر بالمال، وبها تطيب النفوس في حضرة المحبوب الأعلى، والخمرة رمز من الرموز الصوفية المعتمدة في التعبير عن الحب الإلهي؛ ذلك أن المتصوفة يتكلمون عن الخمر في أثناء تغزلهم بالذات العليا، وهذا راجع "لارتباط الخمر بمقام المحبة الإلهية، وغالبا ما تكون الخمر شرابا للمحبين، وهذا لا يدركه إلا من ذاق حلاوة الحب الإلهي الأبدي"[2]

فهذه الخمرة الروحية مكنته من الانغماس الروحي والفناء في حضرة الله، حيث سيعيش تجربة ممتعة وسامية لمّا تتكشف له المعاني والأسرار الروحية، وتشرق عليه الأنوار الإلهية، وتشعر نفسه بالطمأنينة، وهنا يكون قد بلغ ذروة هذه التجربة الروحية.

ويبرز في هذا الموشح "حذق وبراعة وحسن ذوق من خلال انتقاء حرف السين الموحي بالرقة وفرط الضعف، وهو ذو أثر بالغ في إثارة العواطف وإلهابها، وما يُقال عن صوت السين

1- أبو مدين الغوث. ديوان. ص66-67.

2- ينظر: سالم عبد الرزاق سليمان المصرى. شعر التصوف في الأندلس. ص126.

يمكن أن ينطبق على صوت التاء المُشَكِلة لبنية الكلمة"[1]، والتاء بدورها شكلت حضورا قويا في ثنايا الألفاظ، كما في (تطيب، ساداتي، حاجاتي، حضرتي، قبضتي، ثمرتي) ووردت كذلك مرات تاء تأنيث نحو (دارت، شرقت) ومرات أخرى ضميرا متصلا في محل رفع فاعل (غرستُ، جنيت).

ينبغي علينا الإشارة إلى أن الجهر والهمس قد أخذا نوعا من التوازي حيث نوع أبو مدين في استخدام الحروف الهجائية على العموم، فلا مال عند هذا ولا مال عند ذاك في هذا البناء النصي للموشح، لذلك حري بنا أن نذكر أكثر الأصوات المجهورة الطاغية في الموشحة، بداية بحرف الراء المتواجد في بنية الكلمات التالية (خمرة، شرب، حضر، حضرتي، ثمرتي، البرهان، الرؤوس، الشجر، الفقرا، تبرا) التي حملت دلالة الانفعال الذي يتعرض له الصوفية لحظات السكر وما يتبعه من لذة ونشوة عارنة.

"وتجيء النون في نهاية الكلمات (ألوان، الإخوان، البرهان) حاملة ما حملته الدال في الموضع نفسه (التوحيد، يزيد، التجريد)، أو الباء في المحبوب، يشرب، يقرب) من قوة الإلحاح على تلقي المعرفة وهو أمر يتطلب مجاهدة وصبرا وانقطاعا عن الدنيا وتخليا عما سوى الخالق البارئ"[2]

وهذه الأصوات في مجملها مجهورة كانت أم مهموسة، بصفاتها ودلالاتها أثرت إيقاع الموشحة ضعفا وقوة، وأضفت عليها رونقا وجمالا.

[1]- بلقاسم دكدوك. شعر أبي مدين الغوث التلمساني. دراسة أسلوبية. دار قانة للنشر والتوزيع. باتنة. ط1. 2012. ص97.

[2]- نفسه. ص98.

2-الموسيقى على مستوى الوحدات الإفرادية:

واعتمد الوشاحون في إغناء الموسيقى الداخلية لموشحاتهم على ظواهر لغوية على قدر كبير من التنوع والتعدد، موحية باقتدار فني بالغ وسعة هائلة في المعجم اللغوي، ولعل من أبرز هذه الظواهر:

2-1-التكرار:

هو نمط من الأنماط الأسلوبية المائزة في الموشحات الصوفية، إذْ له حضورٌ قويٌّ في نطاقها السياقي، وبنائها العام ككل، وذلك بوصفه "أسلوب تعبيري يصور انفعال النفس بمثير من أشباه ما سلف، واللفظ المكرر فيه هو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة لاتصاله الوثيق بالوجدان، فالمتكلم إنما يكرر ما يثير اهتماما عنده، وهو يحب في الوقت نفسه أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه، أو من هم في حكم المخاطبين، ممن يصل إليهم القول على بعد الزمان والديار"[1]

فالمتفق عليه أن التكرار مكون لغوي أسلوبي يلعب دورا هاما في إبراز القيمة الإيقاعية والموسيقية للنص الشعري مهما اختلفت غاية الوشاح والزجال في استعماله، فسواء استعمل بغرض التأكيد أم اقتضته الضرورة الشعرية أم الضرورة اللغوية، أم استعمل بغية اضفاء الجمالية الفنية للإيقاع الصوتي، فعلى العموم يبقى من بين أبرز الأساليب المؤثرة في الأداء الشعري، والمُلفتة لنظر المتلقي.

وبالتالي فأنماط التكرار بتنوعها وتعددها هي في مجملها ترتبط بالموسيقى، بل وتخدمها من الدرجة الأولى، وإذا ما عدنا إلى الموشحات الصوفية لوجدنا أن الوشاحين استعملوا التكرار بكثرة في موشحاتهم، فتتنوع بين تكرار الحرف وتكرار الكلمة، وتكرار العبارة، وتكرار اللازمة، وللوقوف عند جماليات هذا المنحى الأسلوبي نستحضر بعض النماذج، بداية بـ:

1- عزالدين علي السيد. التكرير بين المثير والتأثير. عالم الكتب. ط1. 1398هـ- 1978م. ص136.

أ-تكرار الحرف:

إن وقفة متأنية عند بعض الموشحات كفيلة على تبيان فاعلية تكرار الحروف المشكلة لكلماتها، ومثال ذلك قول الششتري في موشحه:

طَابَتْ أَوْقَاتِــي صِرْتُ كَاسَاتِي
وَسِرتْ نَغَمَاتِي أَطْرَبَتْ ذَاتِـــي[1]

في هذا القفل تكرر حرف التاء بشكل واضح حتى يحسب المتلقي أن الوشاح افتعل هذا لإبراز مدى مقدرته في التعبير عن فكرته بشتى الطرق، فها هو ذا يتحدث عن لحظة من التوازن الروحي بين ذاته ووقته، أي نعم فهو تحول إلى كأس يتذوق من خلاله تجاربه الروحية، وهو دلالة على الاتحاد، حيث أصبح العارف جزءا من تجربته، فشعر حينها بحالة من السعادة والراحة والانسجام مع عالمه الداخلي، وصارت ذاته متناغمة تماما مع ما حولها، وكل شيء تحول إلى موسيقى تطربه، لذلك عمد إلى تكرار حرف التاء بما يلعبه هذا الحرف المهموس المرقق من دور في الإبلاغ عن الحالة النفسية للوشاح وما يعيشه من نشوة عارمة، وسعادة دائمة لمّا بلغ هدفه وشعر بالتوحد والسلام في نهاية أمره.

والجدير بالإشارة أنّ ظاهرة التكرار تنطلق من الحرف لتمتد إلى الكلمة ثم تشمل بعدها العبارة، ومنه غصن الموشحة كما هو حاصل مع زجل الششتري الذي جاء فيه:

اتْجَمَعْ شَمْلِي بِيَّــا وإِنِّي مَعي مَطْبُــوع
ونـــظـــري إِلَــيَّا رَدَّنِي بيا مَجْمُـــوع
وانْجَمَعتُ بِذاتِــي وانْبَلَجْ لِي صباحِـي
وثَبَتْ لِي ثَبَاتِـــي وظَهَرْ لِي صَلَاحِي
ورَأَيْتُ صِفاتِـــي ودَعانِي فَلاحِـــي[2]

---

[1]- الششتري. ديوان. ص391.

[2]- الششتري. ديوان. ص190.

فحرف الميم وحدة صوتية تكررت في مطلع الموشحة أربع مرات، وامتدت على المقطع حوالي سبع مرات، وعلى مستوى الموشح حوالي أربعين مرة، وحرف الباء المتكرر أربع مرات على مستوى القفل وثلاثة وثلاثين في المقطوعة الزجلية ككل، هذا بالإضافة إلى حرف آخر هو حرف العين الذي تكرر في قفل الزجل ثلاث مرات ثم توزع في ثناياه ثمانية وعشرين مرة مما ولّد إيقاعا جميلا تأنسه النفس، وتطرب إليه الأذن.

والملاحظ أن الزجّال يسرد عن رحلته الصوفية نحو الاتحاد الداخلي والانسجام مع الذات، تلك الرحلة الشّيقة التي يبدأها العارف بالتأمل في ذاته، ويُنهيها برؤية الأمور من منظور جديد، وهو مؤشر على بلوغه الهدف المنشود، حيث يُدرك الحقائق الإلهية، ويصل إلى الثبات والسكينة، وتتكشف له معاني الاستقامة والصلاح والفلاح، فاختار حروفا دون غيرها، نظرا لقوتها وفاعليتها وسهولتها، فامتد التكرار عنها ليشمل ألفاظ عدة من بينها لفظة (مجموع) التي حَوَّلت منحى التكرار من الحرف إلى الكلمة لينتقل بعدها إلى لازمة تتكرر بتكرار الأقفال في أنحاء الزجل.

ونلمس تكرار الحرف أيضا في موشح أبي مدين الغوث الذي يقول فيه:

لَا ذَنبَ للعُشّاقِ إِنْ عنب الهَوَى   كِتْمَانَهُ فَضَح الغَرَامُ فَاحُـوا
سَمَحُوا بِأنفُسِهم مَا بَخَلُوا بِـــهَـا   لَمّا دَرَوا أَنَّ السَّمَاحَ رَبَـاحُ
لَمْ يَطْرَبُوا إِلّا بِذِكْرِ حَبِيبِـــهِـمْ   وَلَهُمْ بطُولِ زَمَانِهِم أفْـرَاحُ
فدَعَاهمُ دَاعِي الَمَحبَّةِ دَعْـــوَةً   فَغَدُوا بِهَا مُسْتَبْشِرِينَ وَرَاحُوا[1]

يجب ألا يغيب على الأذهان أن ظاهرة التكرار بألوانها المتعددة كانت مقصودة من ناظم الموشح والزجل على السواء، فمثلا أبو مدين الغوث تعمَّدَ تكرار بعض الحروف دون غيرها ما جعلها تبرز عدة مرات، وكان حرف الحاء أكثرها تكرارا على طول الموشحة، ثم يليه حرف الراء في الدرجة الثانية، ما جعلها تُسهمُ في إثارة نغمة أكثر قوة تتناسب في الآن ذاته مع مشاعر الوشاح القوية، وتفصح عن حالته النفسية والوجدانية وما يملأ قلبه من محبة إلهية من جهة،

[1]– أبو مدين الغوث. ديوان. ص52.

كما تخدم الجانب الإيقاعي الذي يقوم على التكرار من جهة أخرى، وذلك بحكم تساوي الوحدات الصوتية والمقاطع الشعرية في ثنايا الموشحة.

ب-تكرار الكلمة:

الكلمة المكررة هي الكلمة السحرية التي تتحكم في زمام النص، وتشكل منفذ عبور إلى عالم الشاعر، ولافتة توضيحية للمعالم المهمة في النص، ومن بين النماذج التي ورد فيها تكرار الكلمة موشحة ابن عربي التي قال فيها:

وَلَو كُنتَ خلْقًا كنْتَ مَحْصُورا

ولَوْ كُنْتَ عَبدًا كُنتَ مقْهُــورًا

وَكُنْتَ عَلى الإيمَانِ مَفْطُــورًا

فَجِسْمي فِيكُم جِسْمُ مكْبــوت وَرُوحِي فِيهِ رُوحُ مَبخُوت[1]

شكل تكرار الكلمة حضورا قويا في هذا الموشحة، وناظمها عمد إلى تكرار هذه الألفاظ (كنت، جسمي، جسم، روحي، روح)، بغية التعبير عن رؤيته الصوفية التي تعكس مفهوم الفناء والتجاوز عن الحدود الدنيوية للوصول إلى حالة روحية أسمى، حيث يرى أن الجسد والروح ثنائية يعاني منها الصوفي في طريقه نحو الله، فالروح في فطرتها تسعى للتحرر والانطلاق، لا شيء يربطها أو يعرقل مسارها، بينما الجسد يتعرض للقهر والقيود، لذلك يحدث صراعا داخله، وحين يتمكن من تجاوزه بكبح رغبات جسده يفنى ويتحد بالحقيقة الإلهية، وهو الهدف المنشود بالنسبة إليه.

ويسترسل ابن عربي في التعبير عن تجربته وانفعالاته وكل ما يدور في خاطره من عواطف المحبة اتجاه محبوبه، الذي يصفه بقوله:

يَا سَائلي عَنْ كُنْهِ مَا أَجْمَـلْ

مِنْ حُبّ مَولَى لَمْ يَزَلْ يحْملْ

فَقُمْتُ أشْـــدُوهُ كَـــمَـــا أَنْـزلْ

---

[1]- ابن عربي. ديوان. ص364.

ألقَى الهَوى بالقَلْبِ مَا أَلقَـــى فَلاَ تسَلْ عَنْ كُنْهِ مَا أَلْقَى[1]

فهو وصل إلى درجة من الحب لا يمكن وصفها أو إدراك كُنهها؛ لأن هذا الحب الإلهي ألقى في قلبه شيئا غامضا مختلفا وعظيما لا يمكن تفسيره لمن لم يعشه ويختبره من قبل، وحتى اللغة لا يمكن لها أن تعبر عنه حق التعبير، فهو حب مستمر أزلي سيبقى معه دائما، وإلهام إلهي يغمر قلبه ويمنحه سعادة لا تفارقه أبدا، لذلك عمد إلى تكرار الفعل الماضي ونفيه (ألقَى، مَا أَلقَى) والواضح أن هذه الألفاظ المكررة فرضت نفسها؛ لأن حالة الوشاح توحي أنه في خطاب مباشر مع الشخص الذي سأله عن طبيعة هذا الحب العميق، فجاء تكراره بمثابة مفتاح يفتح كل المغاليق ويوضح الدلالات، وينبه إلى أهمية اللفظ المكرر بالنسبة له، ذلك أن التكرار سمة من سمات الجمال في النص الشعري، فهو إذا أثَّرَ في المتلقي، وأكد المعنى، يكون في الآن ذاته قد أضفى تكثيفا ونغما موسيقيا زاد من جمالية الألفاظ ومنه الموشحة ككل.

ويضيف قوله في موشح آخر:

أَسْري فلَسْتَ بِسَارِي كمِثْلِ سَيرِ الدَّراري بَين نَشْرٍ وَطيّ فِعْلَ الشُّموسِ المَدَارِ

عَادَ الحَبيبِ الذِي يَكُونُ يَعْرِفُ

وَإنَّه بِوجُودِي مِنِّـــي أعْــــرِفُ

وفي مَشَامِ رجَالِ اللهِ أعْــــرفِ[2]

المكرر هنا من قبل ابن عربي هو الفعل (أسري) الذي ذكره مرة، واشتق منه اسم فاعله مرة أخرى (ساري) مع المصدر (سير)، للدلالة على السير الروحي الذي يختلف تمام الاختلاف عن السير المادي، لأنّه يتجاوز حدود المادة والزمن ويشبه في دقّته ونظامه سير النجوم المنظم والغير مرئي في كبد السماء.

أمّا تكرار الفعل المضارع (يعرفُ، أعرفُ، أعرفِ) فكان الهدف منه تأكيد العلاقة الذاتية والحميمية بين العارف والحبيب الإلهي؛ تلك العلاقة التي يستمد منها العارف معرفة ذاته من

[1]- نفسه. ص200.

[2]- ابن عربي. ديوان. ص82.

حضور الله داخله، وبالتالي فابن عربي أراد تبليغ فكرة مفادها أن الوصول إلى المعرفة الإلهية لا يتم عبر وسائط خارجية ملموسة، وإنما من خلال المعرفة الذاتية، فالله ليس بعيد وإنما قريب وحاضر في عمق الكيان البشري.

ومن أمثلة التكرار أيضا قول الششتري:

القلْبُ غيْبٌ والرَّبُ غَيْبُ   والْغيْبُ لِلْغَيْب يُنْسَـبُ

مَهْ يا أخَا الْقِشْرِ ثَمَّ لُبُّ   فاطْلُبْهُ فاللُّبُّ يُطْلَــب

ودونَه للسُّقـــاةِ شِـرْبُ   يَشْدُو الذي مِنْهُ يَشْرَبُ[1]

من أنواع التكرار الواردة في هذه الموشحة هو تكرار اللفظة المفردة نحو (غيْبٌ لِلْغَيْب، فاطْلُبْهُ يُطْلَب، لُبٌّ فاللُّبُّ، شِرْبُ يَشْرَبُ) في سبيل الحديث عن الحقيقة الإلهية، ودعوته للتوجه إلى اللب وتجنب السطحيات لإدراكها، كما يرى أن القلب يمثل عالما غامضا، والغيب الإلهي هو الآخر عالم مليء بالغموض، وكلاهما ينتهي لبعضه البعض مما يدل على اتصال عميق بين القلب الإنساني وأسرار الوجود الإلهي.

"فالششتري يعتقد أن معرفة الحقيقة المطلقة (الله بوصفه باطنا وغيبا) تعد لب جميع الموضوعات، فلا يطلب تلك المعرفة ويبلغها إلا ما هو في الإنسان لُبٌّ وغيب ألا وهو القلب"[2] لذلك فلما كان الله غيب والقلب غيب فهذا الغيب لا يُطلب إلا بذاك الغيب، والملاحظ هنا أن تكرار القليل من الألفاظ، أعطى كثيرا من الدلالات الإيحائية التي من شأنها تكثيف الصور وتعميق المعاني.

ج- تكرار العبارة:

ولا مناص من القول إن الحالة الشعورية عند الوشاح الصوفي جعلته لم يكتف بتكرار الكلمات والحروف، بل تعداها إلى تكرار العبارات لعلها تستوعب الدفقة الشعورية المسيطرة عليه، وتصور مواجيده وأحاسيسه وتجلياته الربانية، ومن أمثلة ذلك قول الششتري في موشحه:

---

[1]- الششتري. ديوان. ص144.

[2]- محمد العدلوني الإدريس. أبو الحسن الششتري وفلسفته الصوفية. دار الثقافة. الدار البيضاء. ط1. 2005م. ص267.

وَأَنا إلَيَّ سَبَبُ تَعْذِيبِي   وَأَنا إلَيَّ سَبَبُ تَنْكِيدِي
وَأَنا إلَيَّ سَبَبُ تَقْرِيبِي   وَأَنا إلَيَّ سَبَبُ تَبْعِيدِي
وَأَنا إلَيَّ سَبَبُ تَقْيِيدِي   وَأَنا إلَيَّ سَبَبُ اطْلَاقِي[1]

يتبين من خلال دور هذا الموشح أن الششتري دخل في حلقة من اللوم لا طائل منها، مُقرًّا بأن مصدر حالاته المختلفة بحسنها وسوئها يعود إليه وإلى نفسه، لذلك عندما كرر الجملة (وَأَنا إلَيَّ سَبَبُ تَعْذِيبِي) والجملة (وَأَنا إلَيَّ سَبَبُ) جاء نمط التكرار منسجما مع حالته النفسية المتسمة بالرجاء والاعتراف بأنه السبب فيما آل إليه في كل الأحوال قربا وبعدا كان أو تقييدا وحرية ما هو إلا انعكاس لحالة نفسه، وعليه فهو تمكن من تأكيد المعنى الذي رمى إليه منذ البداية، فالوصول إلى الله يتطلب نقاء قلبيا وإصلاحا داخليا قبل كل شيء.

ويضيف أيضا:

كم تَجَرَّعْتُ مَرارَةَ الصَّبْر   عَن لِقائِي مَرارَةَ الصَّبْرِ[2]

عمد الششتري في هذا النموذج وكذا في الذي سبقه إلى تكرار أكثر من كلمة؛ لأن من التكرار ما تقتضيه الضرورة الملحة في تأكيد الكلام، مثلما فعل هو لما أراد تأكيد حقيقة مشاعره، فكرر (مَرارَةَ الصَّبْر) في كلا الغصنين، لكونه قد تجاوز الكثير في سبيل هذا الحب الذي يُكنّه لمحبوبه الأعلى، فلا هو ينسى، ولا هو يلتقيه، فقط هو قادر على تجرع كؤوس الصبر دون توقف، وما عساه سيفعل دون الصبر الذي به سيُجبر، فتكراره هذا يعكس عمق التجربة التي مر بها، فكأن الصبر عنده صار شيئا ملموسا ذا طعم مر، تستلزمه رحلة الوصول إلى الله، فعليه أن يتحمل الألم والبعد والحرمان من أجل لحظة اللقاء.

وانطلاقا من هذه النماذج المنتقاة يتضح أن تكرار العبارة قد تجاوز وظيفته التأكيدية الافهامية في كثير من الموشحات والأزجال، ليصبح تقنية جمالية تجذب بجمالها وبراعتها العام

1- الششتري. ديوان. ص285.

2- الششتري. ديوان. ص163.

والخاص، لأجل التأمل في معجمها الشعري المبثوث في ثنايا السطور، والعبور من خلاله إلى عالمها الدلالي الشيق والمتنوع.

د- تكرار اللازمة:

بعد اطلاعنا على موشحات المتصوفة وجدنا أنهم ما إن كرّروا جملة إلا وجعلوها دعامة يُبنى عليها النص، وهي التي توسم بظاهرة اللازمة، وفيها يقوم بتكرار جزء من المطلع، أو المطلع كله في سائر الأقفال الواردة في النص، وقد حرص كلٌّ من ناظم الموشح والزجل على توظيفها في أغلب نصوصهما التوشيحية والزجلية.

والجدير بالإشارة أن هذا التركيب يُسهم إلى حد كبير في تحقيق اتساق وترابط أجزاء الموشح، من خلال تكرار اللازمة في كل مقطع من مقاطعه، حتى يَحسب المتلقي أن هذا الموشح أو الزجل ذو وحدة متكاملة متلاحمة ليس من حيث موضوعه فحسب، وإنما من شكله وبنائه أيضا، ويبدو هذا أكثر وضوحا في موشحة الشتري التي استهلها بالمطلع الآتي:

طَابَت أَوْقَاتِي وَحَيَاتِي   مُذْ بَقَيتُ مَجمُوع مَعَ ذَاتِي[1]

جاء غصنا هذا المطلع متحدي القافية ما جعل ناظمه يعمد إلى تكراره خمس مرات في موشحه دون أن ينقص منه أو يزيد فيه حرفا أو كلمة.

وعلى المنوال نفسه سار أبو مدين الغوث التلمساني في موشحه الذي استهله بهذا المذهب الذي كرره أيضا خمس مرات:

يَا حَيَاتِي وَأَنْتَ فِي ذَاتِي   حَاضِرٌ لَا تَغِيب[2]

فمثلما تقاربت الموشحتان من حيث الشكل، وكرر ناظماهما القفل عدة مرات دون إحداث تغيير فيه، كذلك هو مضمونهما متقارب إلى حد ما، فكلاهما صور الحالة الوجدانية التي يعيشها المتصوف، وعبر عن السعادة والرضا اللذين شعر بهما بعد أن توصَّل إلى نوع من الوحدة والانسجام الداخلي، والوجود الإلهي في قلبيهما.

1- الششتري. ديوان. ص111.

2- أبو مدين الغوث. ديوان. ص49.

ويقول الششتري في زجله:

مَطْبُوعْ مَطْبُوعْ إيْ واللهِ مَطـبُــوعْ
مَطْبُوعْ مَطْبُوعْ إيْ واللَّهْ مَطْــبُــوعْ
فَقِيـــر مِثْلِــي وفي عنقوا شَرشُــوح
صَدْرُوا مَخْلِي ومِنَ الْهَمِّ مَشْــرُوح
وحبُـــبْ لُــو أَهْلُ خِفَّــةِ الـرُّوح[1]

نلاحظ أن الوشاح كرر لفظة مطبوع بصورة مكثفة على مستوى الزجل، حيث بلغ عددها ثلاثة وسبعين مرة، وهو من خلال تكراره هذا يؤكد كلامه من جهة، كما يؤثر في متلقيه من جهة أخرى، حيث رسم صورة المتصوف الفقير الذي ترك الأموال والملذات، ولم يأخذ معه شيئا سوى حبه لله الذي منحه القوة للتنقل في أرض الله الواسعة، وقصد من خلال تكراره لهذه اللفظة أن حاله سيبقى هكذا ولن يتغير، مؤكدا كلامه بلفظة القسم (إِيْ واللهِ) التي يوحي تكرارها على الإصرار والرضا، مفضلا حياة الزهد والبساطة على حياة البذخ والتعقيد والتهافت وراء المصالح الدنيوية، وفي موضع أخر تكرر المطلع ولكن بإحداث تغيير على مستواه نحو قوله في هذا الموشح:

خلاعتي يا صَحْبي مِنْ مُجُونِي ودَعِ الْعَوَاذِلْ يَعْذِلُونِي[2]

وهنا سلكت اللازمة منحى آخر في الموشحة لما قام الششتري بتغيير الجزء الأول كل مرة، مع عدم المساس بالجزء الثاني الذي اتخذه لازمة تتكرر على مدار الموشحة التي عبر فيها عن تفضيله لحالة من التمرد والحرية الروحية، بعيدا عن التصنع وإرضاء الآخرين، وهو الصنيع ذاته أعاده في هذا الزجل، الذي أورد مطلعه في ثلاثة أغصان، قام بتغيير الغصن الأول، وحافظ على الغصنين الآخرين ليكررهما في جميع الأقفال وحتى الخرجة، وجاء فيه:

اسْمَع كَلَاماً مُلْتَقَط إِفْهَمِني قَطْ افْهمنِي قَطْ

---

[1]- الششتري. ديوان. ص186.

[2]- نفسه. ص186.

إيْش قَالِي وَاحِدْ عَلَّـــــهُ

ذَا الْمَعْنى إِفْهمْ شرْحَـــــهْ

إِيْشْ اسْم حِبَّكَ قُلْــتُ هُو

إِسم المَليحْ ما يخْتَلَـــــط إِفْهَمْنِي قطْ إِفْهَمْنِي قَط

مَحْبُوبي قَدْ عَمْ الوُجُـــودْ

وَقَدْ ظَهَرْ فِيْ بِيْضْ وسُودْ

وفَ نَصَارَى مَعْ يَهُـــــود

وَفَ الْحُروفْ(*) وفَ الْنَقَطْ افْهمني قط إِفْهَمْني قَطْ[1]

كرر الوشاح (إِفْهَمْني قَطْ) اثنين وثلاثين مرة كما سار على طول هذا الزجل بتكرار لفظتي (إِفْهَمِني قَطْ و إيش) حتى صارت لازمة كلما حضر القفل حضرت معه، محاولا توضيح فكرة وعظمة الحب و امكانيته جمع كل الأديان تحت ظله، في أثناء استرساله الحديث عن مذهبه في وحدة الأديان، حيث يرى أن "الله الوجود المطلق، هو الحب الذي عمّ الوجود، فالحب هو الدين العام الذي يدين به كل موجود، وهو الاعتقاد الذي يركن إليه كل معتقد لا خلاف في ذلك بين دين وأخر، فالحب يسوي بين كل الأديان، ويوحد بين جميع العقائد، رغم اختلافها وتباينها، ولا فرق بين أبيض وأسود مادام الجوهر واحد"[2].

ويبقى التكرار ظاهرة أسلوبية تُضفي الحسن في النص كما تضفي القبح عليه إذا تم الإكثار منها دون داعي، ومنه يجب على المبدع أن يحسن استغلالها وتوظيفها، ويضيف لمسته الخاصة وأسلوبه حسب براعته وقدرته اللغوية، وفي ذلك تقول نازك الملائكة: "ومهما يكن فقد آن الأوان لأن ينتبه بعض شعرائنا إلى أن التكرار في ذاته، ليس جمالا يُضَاف إلى القصيدة بحيث يحسن الشاعر صنعا بمجرد استعماله؛ وإنما هو كسائر الأساليب في كونه

*- حروف: هي الحقائق البسيطة من الأعيان. عبد المنعم الحفني. معجم المصطلحات الصوفية. ص76.

1- الششتري. ديوان. ص177- 180.

2- محمد العدلوني الإدريسي. أبو الحسن وفلسفته الصوفية. ص225.

يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات"[1]

وعليه يمكن القول إن التكرار ظاهرة أسلوبية ذات قيمة كبرى في الأعمال الأدبية، كما يعد علامة جمال تُثري النص تأكيدا، وتخلقُ فيه إيقاعا، وتُسهم في تنسيقه شكلا، وتخلِّفُ في النفس تأثيرا، فهي إذن تحمل وجهين فالمضيء ما ذكرنا، والمظلم هو كونها تُخلُّ بالمعنى وتولد نفورا لدى المتلقي إذا كثر تواجدها، وبالتالي فانعكاس صدى التكرار في النص وتحسينه إيّاه أو تقبيحه عائد لمدى براعة الشاعر ومقدرته في توظيفه وتحكمه في أساسيات اللغة.

[1]– نازك الملائكة. قضايا الشعر المعاصر. منشورات مكتبة النهضة. ط1. 1962. ص257.

2-2- الجناس:

وهو لون من ألوان المحسنات اللفظية الذي عرفه ابن المعتز بقوله: "الجناس هو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها"[1]، وهو ينقسم إلى نوعين:

أ-الجناس التام: "وهو ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أربعة أشياء؛ نوع الحروف وعددها وهيأتها وترتيبها مع اختلاف المعنى"[2]، وقد أبدع الوشاحون في توظيف الجناس التام ومن أمثلته قول الششتري:

يَا صَاحِبي قِفْ بِكُلِّ نَادِي   نَـــادِي بـاسْـمِـــهِ[3]

يظهر الجناس التام هنا في كلمة (نادي) فاللفظة الأولى الواردة في صدر القفل وردت اسما يدل على المكان أي قف بكل زاوية، أما اللفظة الثانية الواردة في عجز البيت فهي فعل يحمل معنى النداء والمناجاة لكونه ينادي رفيقا روحيا أو حبيبا إلهيا، وهو نداء محبب يشير به إلى أن الله موجود في كل بقعة من الكون، ويتجلى في كل الأشياء، ومنه فالكلمتان تجانستا في نوع الحروف وعددها وشكلها وترتيبها، والاختلاف تم في المعنى، وهذا يبرز أهمية الجناس بما أضفاه على الموشحة من جمال خارجي وايقاع داخلي زاد من روعتها واعجاب المتلقي بها.

ويرد الجناس التام أيضا في قول الششتري:

قَلبي هُ لَيلَى ولَيلَى هِ المُنى   تَـسْـقِـيـنــــي خَـمْــرِي[4]

هذا مطلع موشحة صوفية يتضح من خلالها أن الجناس ورد في لفظة (ليلى)، إذ أن ليلى الأولى هي رمز مأخوذ من أشعار قيس بني الملوح لكون الشعر العذري ينبوع الحب الصوفي وذلك لما فيه من أبعاد روحية، أما لفظة ليلى الثانية فهي تعني الأماني التي يحملها الشاعر في قلبه راجيا بلوغ حقيقة الحقائق، ووصوله إلى الذات العليا، وهذا الابداع التجنيسي

---

[1]- ابن المعتز. كتاب البديع. مؤسسة الكتب الثقافية. ط1. 1433هـ- 2012م. ص36.

[2]- السيد أحمد الهاشمي. جواهر البلاغة. ص406.

[3]- الششتري. ديوان. ص250.

[4]- الششتري. ديوان. ص167.

أحدث صدى حسنا في المعنى من الدرجة الأولى، وفي اللفظ من الدرجة الثانية، وأكسب الموشحة ايقاعا ونغما موسيقيا أثرى النص.

ويقول ابن عربي:

فِي النَّجْمِ صَحَّ لي العَرْش مُلكا
وقـيـل خُـذْهُ قَـهْرًا ومِلكـا
فَـقُمْتُ فيـه عـبْدًا ومـلكـا[1]

تطابقت الكلمات الثلاثة (مُلكا مِلكا مَلكا) من خلال حروفها سواء في عددها أو نوعها أو هيئتها أو ترتيبها، إلا أنها اختلفت في المعنى، فلفظة مُلكا بضم الميم الواردة في السمط الأول تعني السلطان، ولفظة مِلكا بكسر الميم الواردة في السمط الثاني تعني الامتلاك، أمّا لفظة مَلكا بفتح الميم الواردة في السمط الثالث فتشير إلى السيادة أو الملكية، وكلها استخدامات بلاغية أضفت جمالا موسيقيا ودلاليا على الموشحة، وعكست براعة ابن عربي في انتقاء الألفاظ والتحكم في زمام اللغة، وعبرت عن فكرة وحدة الوجود التي يتبناها، حيث يتداخل الملك والعبودية في التجربة الصوفية، ويتحقق التوازن بين الخضوع للمولى عز وجل والسمو الروحي الذي يضعه في موضع الملك.

ويقول أبو مدين الغوث التلمساني:

لَقَد حَلَالِي خَمِيرُ كَاسِي   وَالغُصْنُ آسِي
وفِي حَفِيرهِ بِشْرَبِ كَاسِ   طَابَتْ أنْفَاسِي
وذكّرتْنِي فَصِرْتُ نَـاسٍ   أَهْلِي وَنَاسِـي[2]

يبرز الجناس التام بشكل واضح في اللفظتين (كاسِي وكاسِ) المتفقتين في جميع العناصر الصوتية والمختلفتين في المعنى، حيث تعني لفظة كاسي ما يرتديه الشخص، بينما تشير لفظة كاس إلى الوعاء الذي يُشرب منه، أما إذا عدنا إلى النظر في اللفظتين (نَاسٍ) و(نَاسِي)

[1]– ابن عربي. ديوان. ص88.
[2]– أبو مدين الغوث. ديوان. ص70.

المتواجدتين في السمط الثالث من دور هذه الموشحة نجد أنهما اتفقتا شكلًا واختلفتا معنى، بحيث أن الأولى يدور معناها حول أمر معنوي هو النسيان، بينما الثانية فيُقصد بها الأهل أو القوم، للدلالة على الازدواجية بين النسيان والتذكر، فهو نسى ضغوطه ومشاغله الدنيوية واتصل بهويته وأصله، ذلك أن أبا مدين الغوث هنا يتحدث عن حالة روحية ووجدانية شعر بها، حيث عبر في سياق صوفي عن الخمرة الصوفية وما هي فاعلةٌ به، من تأثيرِ على حواسه وأفعاله، وتأثير على أيامه ولياليه وحياته كلّها، كيف لا! وهذه التجربة الروحية ذكرته بأهله، وبعثت في نفسه سكينة لم يشهد لها من قبلن فوظف الجناس الذي أضفى جمالا إيقاعيا ولفت الانتباه تعدد المعاني التي تخدم الفكر الصوفي.

ويضيف قوله في موشح أخر:

صَحَّ عِنْدِي الخَبَر وسَرَى فِي سِرِّى   أنّ عَينَ النَّظر عَين عينِ الفِكَرِ[1]

تجلى الجناس التّام بوضوح في لفظتي (سَرَى وسِرِّى)، اللتان تشتركان في عدد الحروف ونوعها وهيئتها وترتيبها، إلا أن اللفظين المتجانسين اختلفا في المعنى، ذلك أن سَرَى الأولى هي فعل يُعنى به السير ليلا، بينما سِري هي اسم يُعنى به كل ما يكتم في النفس، وما جمعه لهاتين اللفظتين إلا لأجل التنبيه إلى أنّ التداخل بين الإدراك الحسي والفكري خطوة مهمة لتحقيق معرفة أعمق بواقع الإنسان والكون، وسائر العوالم الروحية، ولاشك أنّ الجناس التام الوارد في هذا الغصن قد أكسب الموشحة طاقات ودلالات إيحائية لا تُحصى.

فبعد اتحاد هذه الأطراف وتطابقها في الصورة والتلفظ وتنافرها في المعنى يجد المتلقي نفسه منجذبا لهذه النصوص، ومتفاعلا معها أكثر من غيرها، لما تحويه من دقة وحسن لا نظير لهما.

[1]- أبو مدين الغوث. ديوان. ص60-61.

ب- الجناس غير التام الناقص: "وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد أو أكثر من الأربعة السابقة"[1]، وقد أكثر الوشاحون من استخدامه وتفنَّنُوا في توظيفه ومنه ما ورد في قول أبي مدين الغوث:

رَاحَــتِـــي وبُـــغْـــيـــتِـــــي ســــــيِّـــدُ الـــخَــــــلاَئِـــق
حِــبِّــي سَاكِــنْ فــي مُهْجَتـــي بَـــيْـــنَ الـــعَــــلائِـــق
هُـــو الــشَّـفــيـعُ فــي زلّتــي عِـــنْـــدَ الـــمـــضَـــائِـــق
يَا مَن بالأشياء عليم إِليكَ مآلي اعْفُ عنّي يا كَرِيمُ وَالطُفْ بِحَالي[2]

ظاهرة التجنيس أكثر جلاء من خلال هذا المقطع، حيث حصل التشابه بين (الخلائق، العلائق، المضائق) فالخاء والعين والضاد فونيمات يفرقن الكلمات الثلاث مما يغير دلالة كل منهما، فالوشاح لما عاد إلى الله لم يكتف بطلب الصفح والعفو، وإنما أراد أن يهبه شفاعته في أوقات الضعف والمضائق كونه مصدر أمله وراحته وأمانه ولا ملجأ له سواه.

ويقول أبو الحسن الششتري في موشحته:

خَلاَ قَصْري مِنْ بُسْتانِـــي لَمَّا لاَحَ لِي بُسْتانَك
يا مَـــنْ ذِكْـــرُهُ أفْنانِــــي
وِصالُكْ لقدْ أحْـيــانِـــــي
فَيَا مــالِـكــاً وحْـــدانِـــي
اغْفِرْ جُرْمِي مَعْ عِصْيانِي فقدْ ضَرَّنِي عَصْيانَكْ[3]

حوى دور هذه الموشحة جناسا ناقصا بين الأفعال الثلاث (أفْنانِي، أحْيانِي، وحْدانِي) المشتركة في عدد الحروف وترتيبها وهيئتها، حيث اختلفت في أوائل الكلمات واتفقت في أواخرها، مما أضفى حُسنا ورونقا عليها، وزاد معنى الموشحة جمالا بعد جمالها الأصلي المستمد من موضوع المحبة الإلهية الذي هام بتفاصيله، حتى صار لا يأمل في شيء من دون

[1]- السيد أحمد الهاشمي. جواهر البلاغة. ص407.
[2]- أبو مدين الغوث. ديوان. ص68.
[3]- الششتري. ديوان. ص334.

وصال ربه، بل ويتوق باستمرار لمغفرته ورضاه؛ لأن معصيته لا تعود عليه سوى بالضرر، ولا سبيل لتكملة حياته دون محبته ونيل عفوه، وتحقيق النقاء الروحي كهدف أسمى.

كما تبدو هذه الظاهرة جلية أيضا في موشحات ابن عربي، ومن ذلك ما جاء في هذا الدور:

لَمْ يَدرِ مَا قَالَهَا

إلَّا الَّذي نَالهَا

فَلا تَقُلْ مَا لَهَا[1]

تُظهر هذه الأسماط الفكرة الصوفية التي تركز على التجربة الفردية والمعرفة الباطنية، ذلك أن الشخص إذا أراد فهم الحالات الروحية بصدق وعمق فلابد عليه أن يخوض التجربة بنفسه، كما نلاحظ من حيث الشكل أن الثلاثية (قالها، نالها، مالها) ائتلفت في عدد الحروف ونوعها، واختلفت في حرفها الأول (القاف، النون، الميم) مما أحدث تنافرا بارزا في معناها، وإيقاعا موسيقيا على قدر من التناغم والتناسق والاتحاد، وهذا ما نجده أيضا في موشح آخر لابن عربي:

لَا أَخَافُ مِن فَجْأةِ الطَّارقِ   إنَّهُ بِه الهَائِمِ العَاشِقُ   لِذَا أَرْغَب

رُبَّ واردٍ جَاءَ مِـنْ عِنــدِه

يَطْلُبُ الأمَانَةَ مِنْ عَبْــدِه

وَالوَفَا بِمَا كَانَ مِنْ عَهْدِه[2]

يتجلى الجناس الناقص في الكلمات (عنده، عبده، عهده) المتفقة في عدد حروفها، ونوعها مما منحها تقاربا في مخارجها، كما أحدث الحرف الثاني من كل كلمة (النون، الباء، الهاء) اختلافا في معناها، وولد إيقاعا جميلا حقق لحنا موسيقيا جميلا تستسيغه الأذن وتستميل

[1]- ابن عربي. ديوان. ص184.

[2]- ابن عربي. ديوان. ص189.

إليه النفس، ويتناغم مع الفكرة التي تدور حول الثقة في العلاقة مع الله، وإبراز دور الإيمان في تجاوز الخوف من المفاجآت وتقلبات الحياة وجل الأحداث غير المتوقعة.

ويقول الششتري:

أنا هـ مَعْنى الوُجُود في الإصْطباح لذلَّ لي وجْدي

انظروا تَولهي مَتى مَسَا صَبَــاح وَلَهِي وحْــدِي[1]

المفردتان (وحدي، وجدي) جناس ناقص، حيث تجانستا في شكل الحروف وعددها وترتيبها واختلفتا في نوع الحرف الثاني (الجيم والحاء)، مما أحدث جرسا موسيقيا في دور الموشحة وعبر عن تجربة وجودية عميقة تتعلق بالحب الإلهي والشعور بالوحدة الروحية بألفاظ رنانة مزينة بالبديع وهو ما حقق ايقاعا داخليا حزينا.

ويضيف الششتري قائلا:

بذا الغَرَام قَدْ بَاحْ مَعْنَى الهَوَى

وَمَنْ ملأ الأَقْدَاحَ مِن الجَــوَى

سِكرُ بشُرْبِ الرَّاحِ وَأفْنَى السِّوَى[2]

فالجناس الناقص حصل بين المفردات التالية (الهَوى، الجَوى، السِّوى) حيث اختلفت في حروفها الثالثة الهاء، الجيم، السين وهذا الابداع التجنيسي أضفى لمسة جمالية خاصة في الايقاع الداخلي للموشحة بصفة عامة وفي دورها بصفة خاصة، كما جعلت كل كلمة تستقل بمعنى مغاير عن الأخرى، فإذا عبر الششتري عن الحب في الكلمة الأولى، فإنه عبر عن الحزن في الكلمة الثانية، وفي الكلمة الثالثة "يعبر على الفناء عن وجود السِّوى الذي يصل إليه السالك في نهاية الطريق، بعد أن يكون قد عاش التجربة الصوفية بصدق وإخلاص، وحيث تغيب شخصية الفاني في الوحدة الإلهية الشاملة، وتصبح مدركة لها في غير تمييز بين "الأنا" و"الهو"، عند هذه المرحلة يصبح الفاني هو جوهر المطلق، متمسكا في صحوه بما تحقق من

---

[1]- الششتري. ديوان. ص167.

[2]- الششتري. ديوان. ص232.

الوحدة في باطنه أثناء سكره"[1]، والمعنى كله يدور حول الحب والغرام كوسيلة للوصول إلى حالة من النشوة الروحية، أي نعم فالحب وحده كفيل بإنارة الدروب الوعرة، وكشف المعاني العميقة، لأن الحب تجربة شاملة تتجاوز كل الحدود البشرية وتجمع بين الشوق والسكينة والراحة والشغف وتوحد بينهم.

إذا فهذا المحسن البديعي اللفظي يحسَّنَ الألفاظ ويُحدث جرسا موسيقيا من شأنه إثارة اهتمام القارئ، وهنا تكمن جمالية هذا الفن البديعي التي نلخصها في قول عبد القاهر الجرجاني: "لا يحسُنُ تجانس اللفظين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعا حميدا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا"[2]، وبالتالي فجمالية الجناس هي التي فرضت تواجده في الساحة الأدبية وجعلته يحظى باهتمام الكثير من الوشاحين، ويحقق حضورا قويا في أغلب النصوص، لذلك اقتصرنا على ذكر بعض الأمثلة فقط لأن المقام لا يسمح بذكرها جميعا.

[1]– محمد العدلوني الإدريسي. أبو الحسن الشُشتري وفلسفته الصوفية. ص248.

[2]– عيسى علي العاكوب. المفصل في علوم البلاغة (للمعانيا البياذ البديع). مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية. جامعة حلب. 1421هـ– 2000م. ص639.

2-3- الطباق:

لقد أولى الوشاحون عناية كبيرة للطباق، فجاءت نصوصهم لوحات شعرية مزينة بالمفردات المتضادة تارة، وبالثنائيات الضدية تارة أخرى، وذلك بوصف الطباق "هو الجمع بين المتضادين"[1] وينقسم إلى ضربين:

أحدهما: "طباق الايجاب: وهو مالم يختلف فيه الضدان ايجابا وسلبا"[2] ومن أمثلته في موشحات التصوف قول أبي الحسن الششتري:

فَالفنَا هُو غَاية الدِّين أنْ نَمُوتَ فَمَوتي يُحْييني مِنَ البعْد[3]

والشاعر هنا في مقام حديثه عن حالته بعد الموت الذي يؤدي به إلى الفناء، إذْ بعد الفناء يتحد مع الذات العليا ويحي من جديد، فطابق بين لفظتين (موتي يحييني) وهو طباق ايجاب، أكد المعنى وحقق إيقاعا موسيقيا خافتا يطابق حالة الشاعر ويعبر بقوة عن ألمه.

ويقول أيضا:

خُذْ صَاحِ عَنْ حَالةِ المحَالِ فالصَّحْوُ أولَى بِمَنْ سَكَرْ[4]

طابق الشاعر بين (الصحو والسكر) ليبرز أن الكلمتين بالرغم من تضادهما إلا أنهما تعبران عن أهمية الوعي واليقظة الروحية والفهم الواضح للأمور، ذلك أن الصحوة والتفهم أكثر قيمة من حالات السكر التي تجعل الشخص فاقدا لإدراكه، فجاء الطباق ليؤكد المعنى ويشكل صدى في قلب الشاعر وايقاعا على مستوى الموشحة.

القَلبُ اللِّي يَهـواكُـم عمرُه ما يَــرتَــاحْ
يتنعّم في رضَــاكُـــم كُل مسَا وصَبَاحْ[5]

---

[1]- الخطيب القزويني. الايضاح في علوم البلاغة .المعاني والبيان والبديع. دار الكتب العلمية. بيروت. ط1. 1424هـ-2002. ص296.

[2]- السيد أحمد الهاشمي. جواهر البلاغة. ص372.

[3]- الششتري. ديوان. ص130.

[4]- نفسه. ص144.

[5]- أبو مدين الغوث. ديوان. ص53.

نلحظ أن مجيء لفظتي (مسا وصباح) أثارت دهشة المتلقي وحصدت اعجابه، والجدير بالذكر هنا أن أبا مدين الغوث عمد لتحقيق هذا الانفعال والدهشة ليلفت بهما الانتباه إلى قدسية الحب الإلهي الذي سكن قلبه وصار هذا الأخير يهواه كل عمره، ويتنعم برضاه كل وقته، فإحساس الحب سعادة لقلبه، ووجود الحبيب راحة لحياته وفخر لنفسه، وهو ما ذهب للتعبير عنه في هذا الموشح:

يَا مَنْ بهِم قَدْ طابَت حياتي وتِهتُ فَخْراً عَلَى الوُجُودِ

أنتُم شمُوسِي وعينُ ذاتـــي ووَجهُكُم قِبلَــةَ السُّــجُودِ

بكم أُنَــادِي رَخًــا وشِــدَّه يَا سَادَتي فَاجْبرُوا كَسِيرِي[1]

يُجسد هذا الدور تجربة الشيخ التلمساني في الحب الإلهي، وعُمْق العلاقة بين القلب والمحبوب، فهذا الأخير سكن قلبه وتحدث عنه بصيغة الجمع هو ملجأ الوشاح وشمسه وعين ذاته، وبه تستقيم حياته، وبه يناديه ليعود إليه في الرخاء والشدة وهاتان اللفظتان الأخيرتان هما اللتان وردتا طباقا إيجابا.

ويقول ابن عربي في موشحه:

بِجَنةٍ وبنارٍ عَلى اختِلاف الذَّراري فأنَا بَينَ حَيٍّ وميِّتٍ في تَبَارِ

وَهَيمَ العَبدُ والـوَاحدُ الــفَــردُ قَــدْ خَيَّـرَهُ[2]

من خلال هذه القول يتبين أن الطباق قام على الضدية بين اسمين (جنة، نار) و(ميت، حي) للدلالة على التناقضات الكثيرة التي يتفاعل معها الإنسان باستمرار، ويسعى من خلالها للبحث عن الحقيقة والتواصل مع الله تعالى.

وهو الأمر ذاته حصل في موشحه الذي قال فيه:

في البَوحِ والكِتمَانِ والسّرِّ والاعْلَانِ فِي العَالمينَ[3]

---

[1]– نفسه. ص54.

[2]– ابن عربي. ديوان. ص82.

[3]– نفسه. ص84.

فهذا السطر جاء مكثفا بالتضاد مما خلق ضربا من الإيحاءات التي لا يدركها المتلقي بسهولة، ولا شك أن هذه المتضادات (البوح، الكتمان) و(السر، الإعلان) قد تولدت عنها طاقة وحركة لا مثيل لهما، مما خلف نوعا من الدلالات الجديدة المستترة خلف هذه الثنائيات الضدية التي منحت للغة بلاغة، وللأسلوب براعة، وللإيقاع جمالا.

وثانيهما: طباق السلب: "وهو ما اختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا، بحيث يجمع بين فعلين من مصدر واحد أحدهما مثبت مرة والآخر منفي مرة أخرى في كلام واحد"[1]ومن أمثلته قوله:

يَامَنْ هو مُسْتلين بحَالِ عَاشِقٍ   لاَ تعشَقْ إلّا ملِيحَ وُصُول[2]

فالأكيد أن الموشحة صوفية يتغزل فيها بالذات الإلهية الكاملة التي لا يعتريها عيب، داعيا إلى اختيار المحبوب المناسب، مما يعكس التوجه نحو الجمال الروحي والعاطفي عند الصوفية، وقد ورد الطباق بين لفظتين (عاشق، لا تعشق) والملاحظ أن الطباق السلب هنا أضفى على المقطع الشعري جمالا واضحا ورسخ المعنى في ذهن المتلقي، من خلال الانسجام الايقاعي لهذين المتضادين.

كما يقول أيضا:

يَا لَيلُ طُل أوْ لَا تَطلْ   فَرضٌ عَلَيَّا سَهَرُك[3]

فقد طابق الششتري بين الفعلين (طل، لا تطل) في ندائه لليل مخبرا إياه أن سهره أمر حتمي فسواء كان هذا الليل طويلا أم قصيرا فهو سهران في كلتا الحالتين، فالسهر واجب على المحب وُجوب العيش في كنف هذا الحب اللامحدود بأبجديات الزمان والمكان والأعمار، وهذا هو الحب في أسمى مراتبه الصوفية، والليل إلى جانب كونه رمزا للهدوء والتأمل العميق والانعزال عن العالم الخارجي، فهو أيضا حالة روحية تعبر عن الارتباط العاطفي والوجداني، ومنه نقول أن الطباق إلى جانب تحسينه للكلام وتجميله، فهو أيضا يُرسخ المعنى في ذهن القارئ ويُؤكده، وهذا ما تثبته النماذج اللاحقة، ومن بينها قول ابن عربي:

[1]- السيد أحمد الهاشمي. جواهر البلاغة. ص472.

[2]- الششتري. ديوان. ص179.

[3]- المرجع السابق. ص149.

مَنْ كُلِّ مَا يُبْلَى ولَا يُبْلَى هَــذِي الرُّسُــومِ آيَاتها تُتْلَى
أَبْـــــــدَى لِـــــي اللهُ فِي سِرِّ إضْمَارِي
نُــــورًا بِـــــهِ تــــاهُـــوا مِنْ خَلْفِ أسْتَارِي
قَــــومٌ بـــهِ بَـــاهُــــــوا يَدْرُونَ مِقْــدَارِي[1]

في المقطع أعلاه عمد ابن عربي إلى توظيف الطباق بين الفعل المضارع (يُبلى) مع الفعل المنفي (لا يُبلى) مما أسهم في اكتساب المعنى العام للموشحة سمة صوتية أسلوبية أنتجت بدورها معنى جديدا ومؤكدا ومنمقا في الوقت نفسه قد تُعظم من شأنها الموضوع المُحكى عنه، وتُلفت الانتباه إليه، أي نعم فالفناء والخلود موضوع على قدر من الأهمية في الفكر الصوفي؛ لذلك فالوشاح يُشير إلى أن كل شيء في الوجود يزول باستثناء المعاني الروحية التي تبقى خالدة ولا تُبلى، وكل ما في الكون هو علامات وآيات تتطلب التأمل والتدبر في أمرها، والله يُعطي الإلهام والمعرفة لمن يتأمل بصدق، وهذا ما يعكس الكشف الإلهي والتنوير الروحي والارتباط العميق بين الله وعباده.

ويقول أبو مدين الغوث:

يَا بَالياً وهُو لَا يُبَــالِــــي وهُوَ فِي ميدَانهِ يجُــولُ
يَا سَاكناً وهو في ارتحال وكلَّ ما قَدْ حَوى يَـزُولُ
تسْرِقُ من عُمرِكَ اللَّيالِـي كَسَرِقةِ الرَّاحِ للعُـــقُولِ
وَلَسْتَ تخْشَى ولَا تُراقِــبْ مِنْ يومٍ تُبلى فِيهِ العِبَرْ[2]

تتضح روعة الطباق في هذا المقطع من خلال ما توحي إليه الكلمات المتناقضة (باليا، لا يبالي) من نداء للشخص الغارق في أمور الحياة، فهو واقع بين أمرين مهتم وغير مهتم، وساكن ومرتحل في الوقت ذاته، كما أنه غير مبال بتقلباتها، وغافل عن مرور الوقت بسرعة وسرقته لعمره مثلما يُسرق الإلهام والفهم، وهذا دليل على عدم مراعاته للعواقب، وعدم خوفه من

[1]– ابن عربي. ديوان. ص110.
[2]– أبو مدين الغوث. ديوان. ص57–58.

الفناء، فما الحياة في الأخير إلا محطة عبورٍ وعلى الإنسان أن يستفيد من تجاربها ويتزود من دروسها، ويستفيد من أخطائه السابقة، فدوام الحال من المحال وكل ما يملكه سيزول لا محالة، فجاء طرحه للفكرة دقيقا وجميلا ومزجه بين الطباق الإيجاب والسلب أجمل.

وبالتالي هذا ما حقق قيمة بلاغية وجمالية وايقاعًا موسيقيا داخليا في الموشح مما "يُخيل إلينا أن جمالية هذا المحسن البديعي راجعة في بعض النواحي إلى أنه يجمع الأضداد ويلم شتات المتنافرات في موضوع واحد، فيحدث في الذهن ضربا من الانتقال السريع بين الضد وضده والشيء ومقابله ...يجد المدرك في نفسه شيئا من البهجة والرضا، ويبدو أن المتباعدات في المعنى أقدر من غيرها على تنشيط الفعالية الادراكية"[1]، فالجمع إذن بين المتناقضات يولد علاقة جمالية بين الأفكار ويثير ذهن المتلقي الذي يسعى لاستيعاب هذه الثنائيات.

1- عيسى علي العاكوب. المفصل في علوم البلاغة العربية. ص595.

2-4-التوازي:

يقوم أي نص شعري بالضرورة على تنظيم جملة من المكونات الصوتية والتركيبية والدلالية والمعجمية والإيقاعية بطريقة خاصة، مع طرح وتوزيع أكثر خصوصية، قوامه التآلف والتنافر، والتشاكل والتخالف بين وحداتها وحين تتفاعل هذه الأخيرة فيما بينها تحقق تناسقا في شكلها، وانسجاما في مضمونها، وتأثيرا لدى متلقيها، ما يجعل هذا النص يخرج بسمات ترفع مستواه فنيا وجماليا وتميزه عن غيره من النصوص الشعرية، ومن بين هذه الخصائص خاصية التوازي التي تُعرف بأنها "تماثل أو تعادل المباني أو المعاني، في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات، قائمة على الازدواج الفني وترتبط ببعضها، وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة، أو المتوازية أو المتقابلة".[1]

وليس من الممكن الحديث عن الإيقاع دون التطرق للتوازي؛ لأنه كما أسلفنا القول يتأرجح بين التماثل والاختلاف، فكما يزخر الشعر في عمومه بظاهرة التوازي نجد أن الموشحات في خصوصها تزخر به هي الأخرى، فالوشاحون اهتموا به كثير الاهتمام "لما فيه من الوسائل التحليلية للنص لغويا وصوتيا وجماليا، إضافة إلى قدرته على تأدية المعنى بصورة إيحائية تقابلية متوازية، ولما له من دور في إبراز الناحية الإيقاعية"[2]، وفي محاورتنا للموشحات والأزجال الصوفية وجدنا أن ناظميها مُلِحُّون على توظيف التوازي على مستوييه الأفقي والعمودي، وسنفصل الحديث عنهما فيما يأتي:

أ- **التوازي على المستوى الأفقي:** وهو "ما يتم من خلال التطابق التام في كل عناصر البناء النحوي للجمل المتوازنة"[3] على مستوى بناء الغصن الواحد أو السمط الواحد، وذلك حين تتمازج الوحدات النحوية والصرفية في الجمل المكونة لنص الموشحة، التي يتشاكل فيها اسمين أو

---

[1]- عبد الواحد حسن الشيخ. البديع والتوازي. مكتبة الإشعاع الفنية. الاسكندرية. ط1. 1419هـ-1999م. ص24.

[2]- وهاب داودي. البنيات المتوازنة في شعر مصطفى محمد الغماري. مجلة المخبر. جامعة بسكرة. العدد العاشر. 2014. ص312.

[3]- المرجع نفسه. ص113.

فعلين سواء أكان من فرع الأساليب الإنشائية أم فرع الأساليب الخبرية، وما إلى ذلك من الأنماط، ومن نماذجه في الجملة الاسمية قول ابن عربي:

بَابِي مُعْنَى شَرِيفْ   بَابِي مُعْنَى غَرِيـبْ
بَيتُه بَيْتٌ كثيـــف   حَجبَتْ فِيه الغُيوبْ
حُكْمه فِيه لَطيـفْ   رَأيُه فِيهِ مُصِيـــبْ[1]

وتتحدد البنية التركيبية النحوية في هذين الغصنين المتوازيين على النحو الآتي:

مبتدأ+ خبر+ نعت= بَابِي مُعْنى شَرِيف

مبتدأ+ خبر+ نعت=بابي مُعنى غريب

تماثلت البنى النحوية على المستوى الأفقي فحققت بذلك صورة صوتية واحدة، بغية استشعار القارئ بطبيعة تراكيبها وتفاعله مع معانيها، وادراكه لمدى جمالها، ودقة تناسقها.

ومن صوره أيضا قول الششتري:

أَنْتَ النَّطُوقُ النَّاطِقُ   أنْتَ البَصِيرُ اللاَّحِقُ[2]

جلي هذا التكاثف والتآلف للعناصر الايقاعية في الأسماط الناتج في أصله عن تقسيم الوحدات المعجمية بين الأغصان بالتساوي والذي كان على النحو:

ضمير منفصل في محل رفع مبتدأ+ خبر+ صفة= أَنْتَ النَّطُوقُ النَّاطِقُ

ضمير منفصل في محل رفع مبتدأ+ خبر+ صفة= أنْتَ البَصِيرُ اللاَّحِقُ

المتمعن في هذا السمط يجد تكثيفا بارزا للتوازي، بما يحققه هذا التكثيف من تدفق ايقاعي واضح وضوح مقصد الوشاح الذي نثر أفكاره حول وحدة الوجود داخل بناء متماسك في موشحته.

ويضيف الششتري في موشح آخر:

لَابُدَّ أَنْ تَقِفَ   لَابُدَّ أَنْ تُعلّل[3]

---

[1]– ابن عربي. ديوان. ص85.

[2]– الششتري. ديوان. ص200.

[3]– الششتري. ديوان. ص197.

عمد الوشاح إلى استعمال مفردات ذات وزن مشترك، ونسق مرتب ومماثل للحروف على طول الدور بشكل هندسي متوازي مثلما يتضح هنا:

حرف(لا وهي نافية للجنس)+ اسم لا النافية للجنس مبني على الفتح في محل نصب+ حرف مصدر ونصب واستقبال+ الفاعل ضمير مستتر وجوبا تقديره أنت+ والخبر محذوف تقديره المصدر (لابد الوقوف)= لابدَّ أنْ تقف

حرف(لا وهي نافية للجنس)+ اسم لا النافية للجنس مبني على الفتح في محل نصب+ حرف مصدر ونصب واستقبال+ الفاعل ضمير مستتر وجوبا تقديره أنت+ والخبر محذوف تقديره المصدر (لابد التعليل)= لابد أَنْ تُعلّل

والملاحظ في الهندسة الصوتية لهذا الدور يجد أنه مفعم بالنغم وزاخر بالتوازيات الصوتية للمفردات المشكلة له.

ومن نماذج التوازي أيضا في المركبات الاسمية قول ابن عربي:

فَجِسْمِي فِيكُمْ جِسْمٌ مَكْبُوتٌ　　　وَرُوحِي فِيهِ رُوحُ مَبْخُوتٌ[1]

تم إثراء البنية الإيقاعية الداخلية من خلال توازي الوشاح في البنية التركيبية النحوية للجمل الاسمية على النحو الآتي:

حرف استئناف+ مبتدأ+ جار ومجرور+ خبر+ صفة مرفوعة= فَجِسْمِي فِيكُمْ جِسْمٌ مَكْبُوتٌ

حرف عطف+ مبتدأ+ جار ومجرور+ خبر+ صفة مرفوعة= وَرُوحِي فِيهِ رُوحُ مَبْخُوتٌ

يحمل هذا السمط كل ملامح الجمال، من تكثيف للإيقاع، وتوليد لنغمات موسيقية جذابة، وتنويع للقوافي، نتيجة توازي الوشاح بين الفقرات، وتماثله للتركيبة النحوية والصرفية.

ب- التوازي على المستوى العمودي: ويُقصد به ذلك "التطابق التام أو الجزئي الحاصل بين كل عناصر البناء النحوي للجمل المتوازنة على المستوى الرأسي"[2]، فيشمل غصنين أو سمطين أو حتى دورا كاملا من موشحة، وهو ما يحقق ترابطا بنائيا وإيقاعا داخليا للنص، وقد كثر هذا

---

[1]- ابن عربي. ديوان. ص364.

[2]- وهاب داودي. البنيات المتوازنة في شعر مصطفى الغماري. ص314.

النوع في الموشحات لذلك سنرصد بعض النماذج عنه على سبيل التمثيل لا الحصر، بداية بالتوازي المتعلق بالجملة الاسمية، نحو قول ابن عربي:

عَزِيزَةُ الإنْسَانِ قدْ ذَلَّــتْ

عَسَاكِرُ الأحْوَالِ قَدْ حَلَّتْ

أَهِلَّةُ الأسْرَارِ قَدْ جلّــــت[1]

فقد وقع التوازي عموديا في هذا الدور من الموشحة، وذلك كما يلي:

مبتدأ محذوف تقديره هي+ خبر+ مضاف إليه+ حرف+ فعل ماض= عزيزةُ الإنسان قد ذلّت

مبتدأ محذوف تقديره هي+ خبر+ مضاف إليه+ حرف+ فعل ماض= عَسَاكِرُ الأحْوَالِ قَدْ حَلَّتْ

مبتدأ محذوف تقديره هي+ خبر+ مضاف إليه+ حرف+ فعل ماض= أَهِلَّةُ الأسْرَارِ قَدْ جلّت

ويستمر ابن عربي في توزيع ألفاظه توزيعا قائما على الإيقاع المنسجم للوحدات، الناتج عن حسن الصياغة النحوية، مثلما جاء في قوله:

سَفِينَةُ الإحْسَاس اخْرِقْهَا

وَعُرْوَةُ الشَّيطَانِ أوثِقْهَا

وَصُورَةُ الإنْسَانِ أطْلِقْهَا[2]

يتراءى لنا من خلال التركيب النحوي لهذا الدور أنه سهل التقطيع نحويا حسب ما ورد:

مبتدأ محذوف تقديره هي+ خبر+ مضاف إليه+ فعل أمر+ ضمير متصل

= سَفِينَةُ الإحْسَاس اخْرِقْهَا

مبتدأ محذوف تقديره هي+ خبر+ مضاف إليه+ فعل أمر+ ضمير متصل

= وَعُرْوَةُ الشَّيطَانِ أوثِقْهَا

مبتدأ محذوف تقديره هي+ خبر+ مضاف إليه+ فعل أمر+ ضمير متصل

---

[1]- ابن عربي. ديوان. ص200.

[2]- نفسه. ص200.

= وَصُورَةُ الإِنْسَانِ أَطْلِقْهَا

وهذا التطابق في المباني داخل الجملة الاسمية أحدث صدى في المعاني، وعكس أحاسيس الوشاح وانفعالاته في ثنايا موشحته.

والجدير بالذكر أن ظاهرة التوازي تمس الجمل الاسمية مثلما تمس الجمل الفعلية ولا تفاوت بينهما، ولعلنا نستدل على تكثيف التوازي في الجمل الفعلية من موشحة ابن عربي القائل في دور منها:

زلزلت أرضُ حِسِّي
وفني عينُ نَفْسِي
وَبَدَا نُورُ شَمْسِي[1]

تشكلت الأسماط الثلاثة المكونة لدور هذه الموشحة من بنية تركيبية واحدة متمثلة في:

فعل+ فاعل+ مضاف إليه= زلزلت أَرْضُ حِسّي

فعل+ فاعل+ مضاف إليه= وفني عَينُ نفْسي

فعل+ فاعل+ مضاف إليه= وَبَدَا نُورُ شمْسِي

حيث كشفت عن حالة الوشاح النفسية المثقلة بمشاعر المحبة للمحبوب الأعلى، في أثناء سرده للماضي من توزيعه للأفعال الماضية التي سيطرت على ايقاع الدور من جهة، وعملت على اقناع القارئ بمقصديته من جهة أخرى.

ويضيف ابن عربي في موشح آخر:

أَشْرَقتْ شَمْسُ المَعَانِي بقُلُوبِ العَارِفِينَا
أَشْرَفَتْ أَرْضُ المثانــي فِتْنَةً للسَّالِكِينَــا
وَبَدَ سرُّ الــمـثـانـــي لِعُيونِ النَّاظِرِينَا[2]

---

[1]– ابن عربي. ديوان. ص186.

[2]– ابن عربي. ديوان. ص85.

عمد الوشاح إلى استعمال مفردات ذات وزن مشترك، متبعا في ذلك نسقا مماثلا في ترتيب حروفها على طول الدور بشكل هندسي متوازي مثلما يتضح هنا:

فعل+ فاعل+ مضاف إليه+ حرف جر+ اسم مجرور+ مضاف إليه

= أشرقت شمسُ المعاني بقلوبِ العارفينا

فعل+ فاعل+ مضاف إليه+ حرف جر+ اسم مجرور+ مضاف إليه

= وبد سرُّ المثاني لعيونِ الناظرينا

فهذه الألفاظ متوازنة من حيث الوزن، متشابهة من حيث الحروف، متناغمة من حيث الإيقاع، مما منح للدور قوة وتقفية داخلية، وتناسقا وجمالا خارجيا.

ومن صور التوازي الرأسي أيضا في الموشحات الصوفية قول الششتري:

إلْحَظْ المراتبَ في الْعِلْـــمِ

واصْرِف اللحُوظَ إلى الوَهْمِ

وانْظُر الذِي خاضَ في الْيَمِ[1]

يبدو لنا من الوهلة الأولى بعد تمعننا في دور هذه الموشحة أن البنية التركيبية النحوية متطابقة ومتماثلة، بالنسبة للسمط الأول والثاني؛ لأنها جاءت على النحو الآتي:

فعل أمر+ فاعل ضمير مستتر تقديره أنت+ مفعول به+ حرف جر+ اسم مجرور= إلْحَظْ المراتبَ في الْعِلْمِ

فعل أمر+ فاعل ضمير مستتر تقديره أنت+ مفعول به+ حرف جر+ اسم مجرور= واصْرِف اللحُوظَ إلى الوَهْمِ

الجدير بالملاحظة أن الششتري بنى دور هذه الموشحة على تراكيب فعلية متوازية ومتوازنة ومتناسقة في الوقت ذاته، فمثلما رتب المفردات في السمط الأول استمر على النسق ذاته في السمط الثاني، مما أضفى لمسة جمالية ذات بعد ايقاعي داخلي رنّان.

---

[1]- الششتري. ديوان. ص130.

بعدما انزاح مصطلح التوازي من الهندسة استقر في أحضان النصوص الأدبية، ووجد فيها ضالته، وصار ظاهرة أدبية بامتياز، ومما لا ريب فيه أن هذه الظاهرة حاضرة بقوة في الموشحات الصوفية، وقد تفاوت النوعان في الحضور؛ ذلك أن التوازي على المستوى العمودي هو الأكثر حضورا وغلبة، مقارنة بالتوازي على المستوى الأفقي الذي ورد بنسبة قليلة، أو شبه منعدمة.

وبناء على ذلك يتسنى لنا القول إن لكل فكرة سبل عدة للتعبير عنها، وها هي ذي عبقرية الوشاحين تقتضي منهم طرح موضوعاتهم على نسق خاص بهم، ملؤه الانحرافات المتنوعة في اللغة، من حذف إلى تكرار وصولا إلى توازي وما إلى ذلك.. وكلها ظواهر تلتقي في النص فتتلاقح فيما بينها لتنتج نصا أكثر جدة، وأبلغ تأثيرا، فتختلف في قواعدها، وتتشاكل في حضورها لتتفق في هدفها المتمثل في إثراء النص وإضفاء ملامح الجمال والعمق لجذب المتلقي وإثارته.

ليس عصيا أن نبدي رأينا حول الموشحات استنادا لما قُدم في هذا الفصل، وتبيان مدى فاعلية أصحابها في تشكيلها وتثبيت دعائمها، من كل الجوانب والزوايا، ولعله من المفيد أيضا أن نصرح بأن دراسة الموشحات من مستواها الصوتي كان في غاية المتعة والتشويق، كيف لا.. والتناغم والتناسق بين أجزائها تفوح رائحته لكل مهتم يُنقب حولها؛ لأن الوشاحين أبانوا موشحاتهم عناية خاصة بكل ما يتعلق بتكوينها من لغة وموسيقى ووزن، حيث عمدوا إلى تغذية النسيج اللغوي لموشحاتهم بألفاظ عميقة، موزعة على أوزان متنوعة، ذلك أنهم لم يتنكروا لأوزان الفراهيدي كلية بل أخذوا منها ما يخدم موشحاتهم، وغيروا بعضها وأهملوا كثيرها، مع سعيهم الشديد للحفاظ على أصل العروض بوصفه الأساس المتين.

فجاءت بعض موشحاتهم على أوزان الخليل وبعضها الآخر خرج عنها كلية، وهذه الحرية في استعمال الأوزان أسفرت عن تحرر في القوافي، فيحصل أن تجد موشحة واحدة حاملة أكثر من وزن، وشملت أكثر من بحر، وانتهى أواخر أشطارها وأقفالها ومطالعها بأكثر من قافية، فحقا إنها ثورة حقيقية على القصيدة العربية.

هذا الحديث متعلق بإيقاعها الخارجي الذي تظافرت فيه الأوزان والقوافي لأجل تحقيق النغم، وصولا للحديث عن إيقاعها الداخلي الذي برعوا فيه أكثر فأكثر، بداية بحسن توزيع الأصوات المجهورة والمهموسة في ثنايا نصوصهم حسب موضوعاتهم، فما يستحق منها الرقة همسوه، وما يستحق الصخب والقوة جهروه، لتنساب هذه الموشحات على أنغام عذبة تتماشى ومقصد ناظميها، هذا فضلا عن دقة انتقائهم للمحسنات البديعية ونثرها في ثنايا الموشحات مما زادها جمالا وتنميقا، لتخرج الموشحة بعد كل هذا كتلة صوتية بالغة الحسن والدقة، سواء من داخلها أو خارجها.

الفصل الرابع:

رمزية البنية الدلالية في مستوى التراكيب

أولا- طبيعة التراكيب

1- تراكيب الجملة الاسمية

2- تراكيب الجملة الفعلية

ثانيا- الأساليب الخبرية والإنشائية

1- الأساليب الخبرية

2- الأساليب الإنشائية

2-1- الاستفهام

2-2- النداء

2- 3- الأمر

2-4- النهي

ثالثا- الأساليب الإنزياحية التركيبية

1- التقديم والتأخير

2- الحذف

3- الالتفات

يُبدع الشاعر حسب ما أوتي من فهم للغة وشجاعة في التلاعب بألفاظها، وبراعة في اختيار تراكيبه، لذلك فكل تركيب في النص يأتي استجابة لرؤية الشاعر، ووفق مقومات وقوالب لغوية تُميز ابداعه وتُنسقه وتجْعله أكثر تجانسًا وتماسكًا، وهذا من بين الأسباب التي جعلت الدراسات الأسلوبية تولي عناية فائقة بالتركيب ودراسة الجملة في إطار النص الأدبي، وعدّت المستوى التركيبي معيارا أساسيا لبحث السمات والخصائص المميزة لأي مؤلف.

من هذا المنطلق سنسعى لتبيين امكانية الوشاحين الصوفيين في اختيار المفردات وتوزيعها والربط بينها بخصوصية متفردة بمقدورها ابراز الطاقات الإيحائية لمفرداتهم، ومنحهم إمكانية التأليف بين البنى اللغوية المشكلة لموشحاتهم، وتحوير البعض منها كي تخرج عن المألوف في التراكيب اللغوية.

وكل انزياح عن المألوف من ناحية التراكيب اللغوية يصاحبه بالضرورة عدول مواز له من ناحية المنظور الدلالي، لذلك سنحاول الكشف عن أهم الظواهر التركيبية في الموشحات والأزجال الصوفية انطلاقا من التجربة الشعرية للوشاحين.

أولا– طبيعة التراكيب:

1–تراكيب الجملة الاسمية:

إذا كانت الجملة الاسمية دالة عن الثبات فإن الوشاحين وظفوها في الموضوعات التي تتطلب الجمود والاستقرار، حيث ساعدتهم كثيرا في تنظيم بُنى النص وسهلت عليهم التعبير عن الصفات الثابتة والأشياء المجردة من الزمن؛ لأن "خلو الاسم من الزمن في حد ذاته دلالة منه على عدم تجدده، ومن ثم اعطائه لونا من الثبات"[1] ويمكن أن نمثل لذلك ببعض الموشحات الصوفية نحو موشحة ابن عربي التي استهلها بالاسم قائلا:

عَين الدَّليلِ   عَلَى اليَقِينِ   الزَّيتُ النبراسُ   لِلنَّاظرينَ
لأنَّه النَّائبُ   في سَترِه
وَهَدْيه الغَائبُ   في كُفْرِه

[1]– ينظر: أحمد درويش. دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث. دار غريب. القاهرة. ص153.

وسَهْمُهُ الصَّائبُ في نَحْرِه

لَيلٌ طويلٌ صُبحٌ مُبينُ كأنه إليَاسٌ في المُرسَلِين[1]

لجأ الوشاح إلى استخدام الأسماء في الحالات التي يحتاج التعبير عنها إلى توصيف مثل (الزيت النبراس، هديه الغائب، سهمه الصائب، ليلٌ طويلٌ، صبحٌ مبينُ) متحدثا عن اليقين والحقيقة الإلهية التي يسعى العارف للوصول إليها، حيث أشارت لفظة الزيت إلى المعرفة التي تنير درب العارف، ودلالته لفظتي (عَين الدَّليلِ) ذلك أن الزيت كلما احترق أعطى نورا للنبراس لأجل أن يكون دليلا ومُعينا، وكل هذا لا ينفع العارف المتطلع إذا غاب الصبر، لذلك حث ابن عربي على ضرورة الصبر والثبات مثلما فعل النبي إلياس عليه السلام.

براعة ابن عربي في تنويع مواضيع موشحاته تتخطى الآفاق، وتُوسِّع جوانب البحث، وتتطرق إلى كل الميادين، ودليل ذلك أننا نجد عنده "لون من موشحات التصوف يطغى فيه الجانب التعليمي الفلسفي على الجانب الذوقي الوجداني، وهذا النوع من الموشحات يشتمل على كثير من مصطلحات الصوفية وإشاراتهم ورموزهم التي لا يمكن فهمها أو تفسيرها إلا من خلال فهم نظرياتهم وفلسفاتهم الصوفية وتتردد في هذه الموشحات أصداء نظرية وحدة الوجود"[2]، التي نمثل بها بمقطعٍ من هذه الموشحة:

الحَقُّ صَوَّرَني فِي كُلِّ صُورَه

كَمثلِ بسْمَلةٍ مِن كُلِّ سُوره

أَقَامَني عِند حَشْرِ النَّاسِ سُورَه

بِجَنَّةٍ وبِنَارٍ عَلى اخْتلاَف الذَّراري فَأنا بَين حَيٍّ وَمَيِّتٍ في تَبَارِ[3]

ورد مطلع الموشحة جملة اسمية قارة في شكلها، ثابتة من حيث معناها، فالحق كما يرى ابن عربي هو أصل كل موجود على سطح المعمورة، وقد وزع صفات الحق على هذه

---

[1]– ابن عربي. ديوان. دار الكتب العلمية. بيروت. ط1. 1416هـ– 1996م. ص106.

[2]– فوزي سعد عيسى. الموشحات والأزجال في عصر الموحدين. ص97.

[3]– ابن عربي. ديوان. ص81.

الموجودات، فمثلا الإنسان جمع في نفسه كل هذه الصفات، فعكس هذا التجلي الإلهي في كينونته، وما تفسير ابن عربي لتعدد الأشكال وتنوع الأصناف إلا دليلا ومظهرا من مظاهر الذات الإلهية، هذا بالإضافة إلى استحضاره لأهم التناقضات الموجودة بين الموت والحيلة كجزء من التجربة الروحية.

ونجد الششتري مع موضوع مختلف، وفي زجل آخر يستهل كلامه بجملة اسمية من شأنها الدلالة على الاستقرار والثبات؛ لأن الشاعر أراد تثبيت المعنى الذي ذهب إليه، كونه في تمام القناعة والرضا.. نعم إنه راضٍ عن محبوبه الأعلى مثلما يعبر عن ذلك في قوله:

حَبيـــــبْ قَلْبــي	هُ الحَبيبْ بِعيْنُوا
هُ زَيْـــــــنِــــي	وجَعَلْنـي زَيْـنُـــوا
أجْـــرَى حِبِّــــي	نِعْمَتُـــوا عَـلَـيَّا
وسَـخَّـــرْ لِـــــي	كُـلَّـها الْمَشِـيَّا
ونَـــــظَـــرْ لِـــي	وشَفَقْ عَـــــلَيَّا
وايْشْ ما كــــانْ	إنَّـــــمَا هُ مِنُّـوا
هُ زَيْـــــــنِــــي	وجَعَلْني زَيْنُـــوا
هُ حَـــــلاَّنِـــــي	بِسمْعِ ونُطْـــقِ
ويَــــأتِيــــنـــــي	كُلَّ يَـــوْمَ بِرِزق
كَــذَا يَفْعَــل	الْحَبيبْ بِحَــقِّ[1]

حمَّل الششتري موشحته طابعا صوفيا عميقا، عبّر فيه عن علاقة الولاء العميق والمحبة الصافية الطاهر، والمتبادلة بين العبد والمعبود، مما دفعه إلى الثقة المطلقة والتسليم الكامل لمحبوبه، حيث ربط هذا المحبوب بقلبه (حبيب قلبي) وهو يستحق كل الأوصاف الجميلة وكل

[1]– أبو الحسن الششتري شاعر الصوفية الكبير في المغرب والأندلس. ديوان. تح علي سامي النشار. دار المعارف. الإسكندرية. ط1. 1960م. ص257.

عبارات الثناء الصادقة، لأنه الحبيب الحق الذي يعطي دون مقابل وهو دائم الانعام عليه، ومسخر كل شيء لمحبه، من نعمة السمع والنطق والرزق كل يوم دون توقف.

2- تراكيب الجملة الفعلية:

إنّ اختيار الوشاحين للجملة الفعلية وتوظيفها في أغلب موشحاتهم لم يكن عفويا وإنما نتج عن رغبتهم في نقل أفكارهم بصورة مفعمة بالحيوية المحركة للأحداث والأزمنة، مما يدفع بالمتلقي إلى التجاوب مع هذه التجربة الشعرية من جانب، والمشاركة في العملية الإبداعية بالفهم والتحليل والتأويل من جانب آخر، ومن ذلك قول الششتري في زجله هذا:

سَكِرْتُ جَوَيَ وبُحْتُ بِشَرح حالِي
وقُلْتُ نعمْ عَشِقْتُ فلا أُبالِي
خَلعْتُ عِذارَ عِشْقِي في غَرَامِي
وَهِمْتُ وقد حَلاَ عِنْدي هيامِي
بِمَنْ نهْوَى وكَاسَاتِ الْمُدام[1]

ويضيف في زجل آخر استهله بالفعل الماضي قائلا:

شَرَبْتُ مـنــهــا جُرْعَتــِي وهِمْتُ فِيكَ يا ذَا الجَلاَلْ
وانْجَلــتْ لِـــي جَلْوَتــِي وَلاَ رَأيْتُ إلاَّ الـكـمــال
وأسْكَـرتْنــي سَكْرَتِــــي كما سَكِرْ منْهَا الرِّجالْ
مُدَامةَ تُحْيــي النُّفُـوسْ ومَنْ شَرِب مِنْها سَكَرْ[2]

تتوالى سلسلة من الأفعال في المقطع الأول (سكرتُ، بحتُ، قلتُ، عشقتُ، خلعتُ، همتُ، حلا، نهوى)، وكذا المقطع الثاني (شربتُ، همتُ، انجلتْ، رأيتُ، سكرْ) لتصنع الحدث الرئيس وهو الخمرة الصوفية التي يتحدث عنها الشاعر بالتفصيل ويسرد عن لحظات شربها، وما

1- الششتري. ديوان. ص327.
2- نفسه. ص139.

حصل له بعد السكر في حوار داخلي، تتنقل في الأفعال بين أزمنتها لتضفي جوا من الحركة والحيوية على الزجل ككل.

فهذه الخمرة التي يتحدث عنها الششتري ليست عادية تنتهي نشوتها بمجرد انتهاء محتواها من الكأس أو بعد سويعات من ذلك، وإنما هذه الخمرة صوفية بحتة لا يزول طعمها، لأنها تخلف سكرا ونشوة لا مثيل لهما في نفوس شاربها، يؤديان به الترقي في مقامات الصوفية ومن ثم الوصول إلى الذات العليا وتحقق الوصال بها، مثلما عبر عنه بقوله:

زَارني حِبِّي وطابت أوقاتِـــــي	وسَمعْ لي الحَبيبْ
وعَفا عَنْ جَميـــــعْ زَلَّاتِـــي	عَلَى غيْظ الرقيبْ
زَارَنِي مُنْيتي وَزَال البَـــــاسْ	وسَمعْ بالوِصـــالْ
وحضَرْ حضْرتِي ودَار الكاسْ	وبلَغْتُ الآمـــــالْ
وشَرِبنا وطابَتِ الأنفَــــاس	مِن مُدامِ حَـــلالْ
إمْلأْ كاسِي ففيـهْ مزاتِـــــي	نشربُوا يا لَبيـــب[1]

تزخر هذه الموشحة بالأفعال الواردة تباعا، نحو (زارني، طابت، سمع، غَفَا، زال، سمع، حضر، دار، بلغتُ، شربنَا، املأْ، نشربوا)، وبعضها مكرر لتأكيد أحداثها، وتبيين مدى أهميتها كالفعل (زار، حضر، شرب)، فالشاعر في صدد التعبير عن حالته الصوفية الغارقة في العشق الإلهي معتمدا في ذلك على المزج بين ألفاظ الخمر والسكر التي غالبا ما يستخدمها الصوفية لوصف تجلياتهم الروحية، والأمر ذاته بالنسبة للششتري العاشق الولهان الذي بلغ قمة فرحه وسعادته في أثناء حضور محبوبه، ولُقياه لحظة السكر التي زال بعدها البأس.

وقد ساهمت هذه الأفعال في إثراء الموشحة وإضفاء الحركة عليها، وربط الأحداث ببعضها مع تحقيق انسجامها ووحدتها الموضوعية وجمالياتها الفنية.

---

[1]– الششتري. ديوان. ص90.

ويستهل أبو مدين الغوث* موشحة له بالفعل الماضي قائلا:

رَكِبْتُ بَحْراً مِنَ الدُّمُوعِ سَفِينَـهُ جِسْمِـي النَّحِيـلِ
فمزَّقَتْ رِيحَـهُ قُلُوعِـي مُذْ عَصفَتْ سَاعَةُ الرَّحِيلِ[1]

كانت درجة توظيفه للأفعال عالية، ما جعل الموشح مفعما بالحيوية والحركة، حتى لا يكاد يخلو قفل و غصن وسمط وما دون ذلك من أفعال، كيف لا!.. والوشاح يصف رحلته الصوفية الغارقة في الحزن واللوعة الذي استدعى منه أمر وصفها استخدام التشبيهات وتنويع الأفعال لأجل التعبير عن حالته الروحية، ومعاناته في طريق العشق الإلهي، فهو يسير في بحر الأحزان ويقاوم بجسمه الضعيف محاولا الوصول إلى محبوبه رغم العواصف التي تواجهه.

ويقول ابن عربي:

أشرقت شَمسٌ لهُ مَا شَرَقَتْ
فَرأيناهَا بها إذْ شَرقت
أرعدت سُحبٌ لها مَا أبْرقَتْ
فعلمنا أنَّه حِين بكى مَا بكى إلا لأمْرٍ مُوجِعِ
مرّ بي في لَيلَة لَيسَ لَها
آخرٌ والصُّبحُ قَدْ جَلَّلَهَا
والذي حَرّمها حَلّلهَا
وانتدَى يَطلبُ وصلّى واتكى ومَضَى إذا وَمَضَا لَمْ يَرْجِع[2]

جعل ابن عربي هذا الموشح في مجمله زاخرا بالجمل الفعلية في مواضع عدة، ولا سيما تلك المواضع التي رغب فيها بنقل الصور حية، حيث لا يخلو سطر من فعل، فأغلبها أفعال

*- أبو مدين الغوث: هو القطب أبو مدين شعيب بن الحسين الأنصاري الأندلس، يُعرف "بسيدي بومدين" ولد سنة 520هـ 1123م، أسس مدرسة صوفية ببجاية، تخرج منها المئات من مشايخ التصوف في المشرق الإسلامي ومغربه، توفي 594هـ-1197م. بلقاسم دكدوك. شعر أبي مدين الغوث. دراسة أسلوبية. دار قانة للنشر والتوزيع. باتنة. ط1. 2012م. ص14-18.

[1]- أبو مدين الغوث. ديوان. ص72.

[2]- ابن عربي. ديوان. ص366.

ماضية بعضها يخص ضمير المفرد المؤنث الغائب(أشرقت، أرعدت، أبرقت)، وبعضها للمذكر الغائب (بكى، مرّ، اتكى، مضى)، دلالة منه على تصويره لهذه التجربة الروحية العميقة، مختبرا التجليات الإلهية في صور مختلفة كالسحب والشمس والليل، في سعي متواصل للبحث عن الحقائق الإلهية المطلقة دون تعب أو كلل، بل وكلّه عزم وإصرار واستمرارية في طريقه الصوفي.

لجأ الوشاحون إلى استخدام الأفعال في أزمنتها الثلاث (الماضي المضارع الأمر) دون تغليب زمن على الآخر، وبتظافرها خلقت جوا من الحوار في أصداء الموشحات مما يحدث للقارئ شغفا بما يقوله الوشاح، أما عن توظيف الجمل الاسمية فقد تعددت مواضعها في موشحاته وتنوعت دلالاتها وفقا لمقتضى الحال والسياق التي وردت فيه، فقد يفتح الوشاحون موشحاتهم بالاسم وينثرون الجمل الاسمية في متنها بغية تثبيت أحكامهم وتقرير مواضيعهم والتعبير عن الحالات التي تتطلب التوصيف وغيرها من الدواعي.

ثانيا- الأساليب الخبرية والإنشائية:

1-الأساليب الخبرية:

الخبر: هو "كلام يحتمل الصدق والكذب لذاته. والمراد بصدق الخبر: مطابقته للواقع، والمراد بكذبه عدم مطابقته له"[1]

والأصل في الخبر أن "يلقى المخاطب مجردا من المؤكدات إذا كان هذا المخاطب خالي الذهن ويسمى هذا الضرب (ابتدائيا)، أما إذا أحس المتكلم بنوع من التردد فيضطر إلى إضافة إحدى المؤكدات ويسمى ضرب الخبر (طلبيا)، وفي حين كان المستمع منكرا للخبر الذي يُراد إلقاؤه، فيجب في هذه الحالة تأكيد الكلام بمؤكد أو مؤكدين أو أكثر، ويطلق على هذا النوع من أضرب الخبر (انكاريا)"[2]

وبالتالي فتوظيف التراكيب الاخبارية في الخطابات اللغوية لا يتم بعفوية، وإنما عن قصد وتخطيط من قبل الشاعر؛ لأن هذه التراكيب تحمل في طياتها دلالات وإيحاءات متعددة ومختلفة عن بعضها البعض، فقد يلجأ لتوظيفها رغبة منه في تأكيد الخبر أو إنكاره، أو إثبات صحة هذا الخبر وتقريره في نفس المستمع.

وقد وردت هذه التراكيب بصور مختلفة ومتنوعة في موشحات التصوف نذكر بعض النماذج بداية بموشحة ابن عربي التي استهلها بقوله:

مُتَيَّمٌ بالجَمَالِ قَدْ شَغَفَا

قد امْتطى السَّهد فِيه والأسَفَا

حَتَّى إذَا مَا انتهى لَهُ وقَفَا

يشكو الجوَى والسُّهاد والخَيلَا ودَمْعُه فَوْقَ خَدِّه انْهَمَلَا سَالَا

يا حُسْنهُ والظَّلامَ قَدْ نزلا

---

[1]- السيد أحمد الهاشمي. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع. دار التقوى لطبع والنشر والتوزيع. 1438هـ- 2017م. ص52.

[2]- ينظر: نفسه. ص56- 57.

يتلُو كِتَابَ الحَبِيبِ مُبْتهلَا

وَدَمْعُهُ لَا يَزَالُ مُنْهمَلَا

حَتَّى إِذَا مَا صَبَاحُهُ اتَّصَلَا بِلَيلِهِ وَالظَّلَامُ قَدْ رَحَلَا مَالَا[1]

بالأسلوب الخبري كان استهلال الوشاح لهذه المقطوعة، وبالأسلوب ذاته كان الختام، وبوساطة هذه المؤكدات استدل على كلامه (قد التي سبقت الأفعال الماضية شغفا، امتطى، رحلا، وتفيد التحقيق، وحرف ما الزائدة التي تلي إذا، في قوله: إذا ما انتهى، إذا ما صباحه) والوشاح في صدد تصوير حالة من العشق الإلهي الخالص، حيث تتداخل مشاعر الشوق والحب والألم، مجسدة تجربة روحية يغيب فيها العاشق عن ذاته، ويكون كل همه وجماله هو المحبوب الذي يتوجه إليه بالحب والابتهال.

لذلك تجده يتغنى بجمال محبوبه -الذات الإلهية- واصفا لبهائه وجميل محياه من جهة، ومن جهة أخرى يعبر عن ما يشعر به من سهاد وجوى، وما يملأ قلبه من عشق وهوى، وما يحيط به من حزن وأسى، ذلك الأسى الذي يجعله يذرف دموعا حارة نتيجة شوقه المتجدد، ورغبته الدائمة في الوصال، إلا أن هذا المحبوب لا يرضى بالوصال والدنو من المحب المتيم الوشاح. ويعبر عن هذا الصَّدِّ الذي لاقاه في الموشحة التي يقول فيها:

مَا زلتُ أشتكي أَلَمَ الصَّدِّ

إن متُّ من يَكونُ له بعدي

وعِندِي منه ذاكَ الَّذِي عِنْدِي

بالله جُد يَا فَالقَ الإصْباحِ إِذَا الشَّوقُ باحَ

من ذبتُ فيه من شدَّةِ الوَجدِ

لَقدْ قررتُ عَيناً به وحْدي

وبُحتُ بالغَرَام عَسَى يُجْدِي[2]

[1]- ابن عربي. ديوان. ص200.

[2]- المرجع السابق. ص421.

اعتمد ابن عربي اعتمادا كليا على الأسلوب الخبري في هذا المقطع المستل من موشحته، التي نوع فيها بين الجمل، من جمل اسمية إلى جمل فعلية وشبه جملة، مستخدما المؤكدات التالية: القسم (بالله)، قد، إنَّ، بغية تأكيد حديثه عن حاله مع محبوبه وشكواه من حُرقة الفراق، وشدة الشوق اللذان جعلانه يبوح بغرامه لعل الله (فالق الإصباح) يجود عليه بوصل دائم يُثلج قلبه ويُزيل كُربَهُ، ويمن عليه بلحظات قرب وراحة.

كما أبدى الششتري أيضا حرصا فائقا على أن يوظف الأساليب الخبرية بالشكل الذي يعينه على بناء الدلالة، وجَعْلها مغرية كما هو الحال في هذه المقاطع الزجلية:

تَغرَّبْتُ عنْ أوْطانِي   لَعَلّيْ أرَى أوْطانكْ

تغَرَّبْتُ عنْ دِياري

وعَنْ قَصْدي واخْتِياريَ

وَاخَلَعْتُ فيكٍ عِذارِي

وَقَدْ عَزَّنِي سُلْطاني   لَمَّا هِمْتُ في سُلْطانك[1]

فالششتري في هذه الأسطر يتحدث عن غربته عن وطنه ساع للوصول إلى أوطان الله؛ أي الحضرة الإلهية، متخلٍّ عن كل ما هو مألوف وذاتي، حتى إرادته الشخصية قد تخلى عنها في سبيل التوحد والانجذاب الكامل نحو الله، كما يُبين في الوقت ذاته مدى تعلقه به، لدرجة أن بعده يُفنيه، ووصاله يُحييه، حتى صار يُراجع نفسه ويتقصى أسباب البعد ويرجعها لإقدامه على المعصية، وهو ليس له دون الله من أحد وما عليه إلا طلب المغفرة منه، ولتأكيد كل هذه المعاني لجأ إلى استخدام مؤكدات منها التكرار (سلطاني سلطانك، وعصياني عصيانك)، وحرف التحقيق قد (قد ضرَّني).

وقوله أيضا:

اعذُرونــي يا مقابِيـــــل   مُولْتي جَــــارَت عَلَـــيًّا

وَسَقتْني خمْر بابيــــــلْ   أو شَرِيباً شـــشـــتريـــا

[1]– الششتري. ديوان. ص333.

لَوْ يكُون السُّم في الْكـاس مَا يكُونْ إلاَّ شَرَبْــــتـــــوا
مَولتي لعِبَت بأجْنـــــــاسٍ مَن قوَى شَيْ يعْصى ستُّوا
لا تلُومُوني في سِــــــتي كُلُّ حَد عِنْده مَتاعــــــــوا
غرَضْها غرَضِي وقصْدِي فِي مرَاضْها اتباعُـــــــــوا[1]

تتآزر الجمل الفعلية بمعية الجمل الاسمية لإنتاج الدلالة تحت ظلال الأساليب الخبرية، والششتري في هذه الموشحة المتنوعة بأغراض الجملة الخبرية وأساليبها قد سلط الضوء على فكرة العشق الإلهي الذي يقود المتصوف إلى حالة الغياب عن ذاته والذوبان في المحبوب، دون اهتمام بلوم الآخرين وآرائهم في تجربته الصوفية، بل ويطلب منهم أن يعذروه ويتفهموا شدة الشوق التي اجتاحت روحه، كما يشير إلى الروح الإلهية (المولة) قائلا إنها جارت عليه، حين أرهقته بفيض محبته له، وشدة جذبه إليها، وكأنها تملكت قلبه وروحه.

كما يشير أيضا إلى الخمر الروحية وربطها بمدينة بابل المتعلقة في الثقافة الأدبية بالرموز السحرية والتأثيرات العجيبة؛ لأن الششتري يشعر بأن هذه الخمر مختلفة عن أي خمر كونها إلهية خالصة، معتمدا في تأكيد كلامه على فاعلية التكرار، ولا النافية.

ويضيف الششتري في موشحه:

جَلَّ مَنْ نَهْوَاه جَلاًّ ولِقَلْبِي قَدْ تَجَلَّى
قَد تَجَلَّى لِي مَجِيدِي
حَتَّى غِبْتُ عَنْ وُجُودِي
وفِي غَيْباتِي شُهُودِي
وأنَا يا قَوْمِ أوْلَى أنْ نَهيمْ في حُبِّ مَوْلَى
مَعِي مَوْلَى لا يحُولوا
وَلهُ فِعْلُ جميلُ
وَمُنادِيهِ يقُولُ

[1]– نفسه. ص109.

من أتَى قَوْلاً وفِعْلاً قَدْ رَقَى لِلصَّفِّ الأعلَى[1]

في أسلوب سائغ عذب، وألفاظٍ رقيقة موحية، ومعاني دقيقة موجزة، يستحضر الششتري مذهبه في وحدة الوجود ليعبر عن حالة من الشهود والفناء، حيث تجلى المحبوب الإلهي في قلبه، ثم حالة من الغياب عن الذات بسبب قوة هذا التجلي، فيختبر حينها حالة من التوحد مع الإرادة الإلهية التي تقوده إلى صفوف العارفين بالله، مستخدما حرف التحقيق (قد) الذي اعتمده لتقرير هذه الحقائق المبثوثة في ثنايا موشحته.

وقوله أيضا:

لَابِوَصْلــي أتَسَـــــلى لَا ولَابِالهَجر أنْـــــسي
لـــيـــس للعِشـــق دواءٌ فاحتسِبْ عَقْلاً ونفسَا
إنني أسلمـــتُ أمـــري في الهوى معنى وحسّا
إنني بالمَـــــوتِ رَاضِ هَكَذَاحَالُ المحـــــــبُ
إن يكنْ يُرْضكَ قتلـــي فاجْعلْ القَتلَ بِقُربــــــي
إنَّني بَالوَصِل أفـــنــــى هكذا حالُ المـــحـــب[2]

وظف الششتري الأساليب الخبرية التي اعتمد في تأكيدها على فاعلية التكرار (بحياتك، حبيبي)، وضمير الخطاب (أنت)، إضافة إلى تكرار أداة النفي (لا) بشكل لافت للانتباه، والتأكيد على حالته الوجدانية، وألمه العميق، والتي خصها من خلال أسلوب القصر (ما بقي إلا التفاني)، وكأن الوشاح في حالة غير عادية ولا يكفي التدليل عليها بصيغ اخبارية صريحة، وإنما يتطلب الأمر منه مضاعفتها بالإكثار من المؤكدات، أي نعم فهو يظهر عمق تجربته الروحية والعاطفية ويعبر عن محبته لمحبوبه حيث يرى أن هذه المحبة قوة تتجاوز أي عقلانية أو حلول دنيوية، لا يستطيع المحب معها التسلية بالوصل ولا النسيان بالهجر، بل تتطلب منه تضحية واستعدادا بالتخلي عن كل شيء من أجل المحبوب.

[1]- الششتري. ديوان. ص220- 221.

[2]- نفسه. ص361.

ويبرز أسلوب القصر أيضا في قوله:

عدِّ عن الْوَهَم والْخَيـــالِ واسْتَعْمِلِ الْفِكْرِ والنَّظَـــر
ما النَّاسَ إلاَّ كما الْخَيَالِ فانْظُر إلى ماسِكِ الصِّوَر[1]

إذا كان استخدام الششتري للأسلوب الخبري بمؤكدات كثيرة تتراوح بين الجمل الاسمية والفعلية وبين النفي والاثبات، يتآزر كل هذا ليحمل مضمونا فلسفيا وروحانيا عميقا، يدعو من خلاله الششتري إلى الابتعاد عن الأوهام والأفكار الخيالية، والتحول إلى التأمل في طبيعة الحياة الإنسانية، والتفكير في المعاني الروحية، وإدراك أن وراء هذا العالم الظاهري ماسكا أو خالقا يتحكم بالصور ويمسك بأصل الأشياء.

يقول في موشحته:

نُورُ الهُدَى قَدْ لاَحَ لِي يَا عَاذِلِي
وتُهْت في الأسْـــرَار مَّا لاَحَ لِي
قد لاَحَ نُورُ الحَقِّ مِن سِرِّ الجلالْ
وأشْرَقَتْ شمسُ المعاني والكمال
ودَارَ كاسُ الأنْسِ ما بيْنَ الرِّجال
وَهزَّهُم هَزَّ القَضِيبِ المائلِ[2]

الجدير بالذكر أن الششتري في مطلع هذا الموشح لا يقصد بلفظتي "نور الهدى" نور الشمس وإنما استخدم الشمس بنورها وشروقها ليرمز إلى الذات الإلهية، ما يشير إلى أن هناك تجربة صوفية وجدانية قادته إلى رؤية النور الإلهي، واكتشاف المعاني الإلهية الكبرى، ومن ثمة يدرك السعادة الروحية وتنتشر في عالمه أجواء الأنس والطرب الروحي الذي تتجسد فيها مظاهر المحبة والقرب من الحقائق الربانية، وبالتالي هو عبر عن هذه الفكرة باستخدام الأسلوب الخبري المؤكد بتكرار الألفاظ، إضافة إلى حرف التحقيق قد، في هذا المقطع الجامع للجمل

1- الششتري. ديوان. ص142.
2- نفسه. ص227.

الاسمية، والفعلية التي وردت أساليب خبرية تقريرية تؤدي المعنى الذي هدف الششتري إلى تبليغه.

بعد التطرق للموشحات الصوفية ودراستها من ناحية الأساليب الخبرية وجدنا أنّ الوشاحين يأتون بصور لا حصر لها للتأكيد على مقاصدهم في موشحاتهم وأزجالهم، من بناء أسس أسوار واقية لتجربتهم الشعرية، وحمايتها من كل ما يحيط بها من رفض وإنكار، إلى التعبير عن مواجدهم ومشاعرهم بأدلة، بالإضافة إلى سعيهم لإقناع المتلقي المتردد في تلقي أحوالهم الصوفية وأفكارهم الفلسفية، ومن بين أكثر الصور استعمالا وبروزا في موشحاتهم الصوفية ما يأتي:

تكرار الألفاظ، والقصر بتنوع طرقه، وما الزائدة التي تلي إذا، أضف إلى ذلك الحروف المشبهة بالفعل أكد وهي أن وإن، القسم، وحرف التحقيق (قد) الذي يسبق الفعل المضارع وكان هو الأكثر استخداما مقارنة بما سُبق ذكره من الصور.

2- الأساليب الإنشائية:

من المتفق عليه أن موشحات التصوف تتميز بجمالها اللغوي والروحي، وتعتمد على العديد من الأساليب الإنشائية التي تعزز بدورها المعاني التعبدية والروحانية، ويُصطلح على الإنشاء أنه "الكلام الذي لا يحتمل صدقا ولا كذبا، وهو ما لا يحصل مضمونه ولا يتحقق إلا إذا تلفظت به، وهو قسمان: الإنشاء الطلبي، والإنشاء غير الطلبي.

الإنشاء غير الطلبي: هو ما لا يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، ويضم مجموعة من الصيغ، منها أفعال المدح والذم، وأفعال العقود، وحروف القسم، وصيغتا التعجب، وأفعال الرجاء، وكم الخبرية، ورُبَّ.

الإنشاء الطلبي: هو ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، وأنواعه: التمني، الاستفهام، والأمر، والنهي، والنداء"[1]، وكل هذه الأساليب بتعددها وتنوعها تُضفي على

[1]- يوسف أبو العدوس. مدخل إلى البلاغة العربية. دار المسيرة. عمان. ط1. 1427هـ- 2007م. ص63.

الموشحات الصوفية روحانية خاصة وتُساعد في نقل المشاعر الإيمانية بعمق شديد وتأثير بالغ.

2-1- الاستفهام:

وهو أسلوب إنشائي طلبي يُعنَي به "طلب الفهم، أيْ طلب العلم بشيء لم يكن معلوما، بوساطة أداة من أدواته"[1]، وهي إحدى عشرة: الهمزة، هل، ما، من، متى، أيان، أين، كيف، أنى، كم، أي"[2]، وهو لا يقل أهمية عن الأساليب الأخرى، إذْ يظهر في النصوص بكثافة ويحقق لها قيمة ايجابية وأسلوبية، كما يُضفي عليها كل معالم الجمال ويُخلف أثرًا فنيا جماليا على الصور التي تجلى فيها، فكلّما أحسن الشاعر أو الأديب توظيف أدواته ونوع في استخدامها كلما زاد من روعة النص وتمكن من كسر الرتابة والمألوف.

أدوات الاستفهام كثيرة وتُستخدم حسب نمطين أحدهما حقيقي وثانيهما مجازي، وقد استعان به الوشاحون والزجالون المتصوفة في التعبير عن أفكارهم الصوفية وتجميل نصوصهم الأدبية واضفاء لمسة جمالية عليها، ومن أمثلته قول الششتري:

مَنْ لُو مَحْبُوب يَـــرَى صِفَاتُ الحَقِّ تُجَلاَتُـــو
مَنْ يُهِمْ فيهِ عَمَّا سِوَاهُ إلَّا صُوفِي خَالِصْ هَوَاهُ[3]

فهو هنا يعبر عن شغفه الشديد بالحب الإلهي من ناحية، كما يؤكد من ناحية أخرى أن التجليات الإلهية تكون واضحة للمحبين الخالصين الذين صفت قلوبهم من مشاغل الدنيا.

ويضيف أيضا:

هُوَ مَعَـــكْ وَأَنْتَ تَطْلُبْ أَيْنُو
قَصِّرْ فَهْمَكْ أَيْنُو أَيْنُو أَيْنُـــوا[4]

---

[1]- عبد السلام محمد هارون. الأساليب الانشائية في النحو العربي. مكتبة الخانجى. مصر. ط2. 1399هـ- 1979م. ص18.

[2]- حامد عوني. المنهاج الواضح في البلاغة. المجلد الثاني. المكتبة الأزهرية للتراث. دط. دت. ص159.

[3]- الششتري. ديوان. ص344.

[4]- نفسه. ص257.

وقوله:

أَنَا وَاحِدْ وَهُوَ وَاحِـدْ كَيفْ نَكُونْ إِحْنَا اثْنَينْ

وهُوَمَعْبُودْ وَأَنَا عَابدْ فَيَجِي مِنْ هَذَا ضِدَّينْ[1]

لقد استخدم الوشاح أسلوب الاستفهام بصيغ متعددة في هذه النماذج المختارة نحو (منْ، أَيْنُو، كيف) بغية التعبير عن الوحدة الوجودية والعلاقة بين العابد والمعبود، إذْ يرى أن الله والإنسان ليسا كائنين منفصلين، بل هما مظهران لجوهر واحد.

كما يضيف الششتري في هذا الزجل الذي يتوجه فيه إلى القلب والعين، مما يدل على أهمية المشاعر والحدس الروحي في التجربة الصوفية التي يتطلب أمر فهمها تفاعلا تاما بينهما:

أيْ قَلْبَكْ أيْ قَلْبَكْ قُلْ لِي وعينَكْ وَأَيْ تجولْ

إيشْ تَطْلُبْ تَرَانِي مَعَكْ مَا نَزُولْ[2]

ويتساءل مرة أخرى في زجل آخر قائلا:

مَتَى يَا قُرَّةَ العَيْنِ نَجِدْ وَصْلاً بِلاَ أَيْن؟[3]

فهو هنا يوجه سؤاله لقرة العين التي أشار بها إلى الله كونه المحبوب الحقيقي في التصوف، وتساؤله هذا يعكس حالة من الحيرة والبحث عن الوصل الروحي الذي يتجاوز الأبعاد المكانية والزمانية مما يبرز مفهوم الفناء في الحق.

كما يبرز الاستفهام عند الششتري في موشح آخر يتحدث فيه عن استحالة نسيان محبوبه الأعظم، كونه أمر عجيب لا يقدر عليه بالمرة فهو ليس مجرد شعور عابر، بل هو جزء أساسي من كينونته ووجوده، ودواء فعال لروحه، حيث يقول:

كَيْفَ أَسْلوا عَنْ حِبِّي إنَّ ذا عَجِيـبْ

[1]- نفسه. ص157- 158.

[2]- نفسه. ص213.

[3]- نفسه. ص244.

وَقَرَاروا فِـــي قَلْبِــــي وَهو لِي طَبيبْ[1]

يتراءى لنا من خلال هذه المقاطع أن الششتري يطرح أسئلة لا ينتظر أجوبتها، كما أنه يسأل ويحاول الإجابة في أحيان أخرى، ما جعل الاستفهام يخرج من وظيفته الأصلية ليتلون بألوان يفرضها السياق وغرض الشاعر في الوقت ذاته.

ويمزج الششتري في موشح آخر بين الاستفهام والنداء فيقول:

مَا غَابْ أَشْ تَدْرِي مَتَى حَضَرْ

اللّه هُـــو الوَاحِدْ بِلَا آخَـــرْ[2]

الملاحظ أن الاستفهام هنا قد شكّل نوعا من الحوار الداخلي الذي يجسد حالة الحسرة التي تسكن أعماق الشاعر نتيجة أمر محبوبه الغائب الحاضر، فهو موجود ويشاهد كل شيء إلا أنه لا يشاركه في شيء، وهذا راجع لكون حضور الله لا يقاس بمعايير بشرية لأنه ببساطة واحد لا شريك له، ولا مثيل له.

وقوله أيضا:

علاَشْ يَامَوْلَى المِلاَح تَحْكُمْ ولاَ تَعْدل

غَدًا يَهُـــبْ العِـــذَارْ وَنُبْصِــــرُكْ[3]

هذان الغصنان هما خرجة لموشحة تحمل استفهاما غرضه التهكم على محبوبه (مولى الملاح)، الذي "يعمل كغزّال لا يحس به النّاس ولا يستلفت موجودا"[4]، فيطرح له السؤال علاش (لماذا) الذي يُظهر حالة من الاستغراب والفضول لمعرفة السبب وراء حكمه، باحثا عن العدالة الإلهية، وفَهم حكم الله مؤكدا على أهمية الإيمان بأن الحق والعدل سيتضحان لا محالة في النهاية.

ويتواصل الاستفهام مع ابن عربي في موشحه القائل:

[1]- نفسه. ص104.

[2]- الششتري. ديوان. ص135.

[3]- نفسه. ص213.

[4]- نفسه. ص210.

كَمْ أَتَى يَطْلُبُنِي مَنْ خِلْتُهُ المُرْتَقَى

وَمَتَى تَحْجِبُنِ خِدْمَتهُ والتُّقَى[1]

يعبر الوشاح والفيلسوف الصوفي عن مشاعر الشوق والبحث عن الحقيقة الروحية، سائلا عن عدد الأشخاص الذين جاءُوا إليه طالبين الوصول إلى مُرتقى روحي أو معرفة ما، حيث تشير لفظة "المرتقى" إلى الارتفاع الروحي أو المستوى الأسمى من الفهم والمعرفة وهو بطبيعة الحال مبتغى الكثير من المتصوفة، كما يتساءل عن الوقت الذي ستمنعه خدمة الله والتقوى من الوصول إلى الله، فالخدمة والتقوى هما المفتاحان اللذان يتيحان للإنسان الاقتراب من الله عز وجل.

ويضيف ابن عربي:

النُّفُوسُ تَرْتَاحْ مِنْ أَثَرِ شُربته فِي الرَّاح

سَائِلَاتِي عَنِّي

أَيْنَ لحْظِي مِنِّي

بلّغُوهُ عَنِّي[2]

يشير ابن عربي إلى أنّ النفوس تجد الراحة والطمأنينة في شربته، والتي قد تعني التجربة الروحية، أما الراحة فتدل عن حالة السعادة أو الاسترخاء النفسي والروحي، فيما معناه أن هذه التجربة الروحية لها أثر إيجابي عميق على النفوس، مما يمنحها السلام الداخلي، كما يُظهر تساؤله شعورا بالانفصال أو الرغبة في استعادة الاتصال مع لحظاته الروحية التي صار يدعو الآخرين لإدراك عمقها، مما يبرز أهمية التواصل والمشاركة في الرحلة الروحية، لذلك وظف الاستفهام الذي أخرج الخطاب من المعنى الأصلي وأعطاه شحنات دلالية من شأنها اضفاء الجمال على الموشحة أولا، ومن ثم تحقيق الغرض الذى رمى إليه الوشاح ثانيا.

[1]– ابن عربي. ديوان. ص84.

[2]– المرجع السابق. ص418.

قد وظف كل من الششتري وابن عربي معظم أسماء الاستفهام وحروفه كما وردت في الشواهد السابقة (مَنْ، أَيْنُو، أيْ، إيشْ، علاش، أشْ، كمْ، متَى، كيف)، وهي مصطلحات عامية بعيدة كل البعد عن الفصحى.

اختلفت أساليب الاستفهام في أغراضها إلا أنها التقت في هذه المقاطع من الموشحات، بغية التعبير عن أفكار وانشغالات الوشاحين الصوفيين، كما أن ربطهم للتراكيب الاستفهامية بمواضيعهم المطروحة أظهر مدى تناسق وجمال الموشحات والأزجال شكلا ومضمونا.

2-2- النداء:

وجد الوشاحون في أسلوب النداء ضالتهم، فعادوا إليه بقوة واستخدموه بكثرة، وذلك بوصفه "طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف ناب مناب أدعو"[1]، وله دور بالغ الأهمية في بنية النصوص الشعرية، ولتأكيد هذا تتبعنا أثره في الموشحات والأزجال الصوفية فوجدنا ابن عربي والششتري قد وظفاه بصورة مكثفة، والجدير بالذكر أنهما استعملا صيغة النداء "يا" بنسبة كبيرة مقارنة بباقي صيغ النداء الأخرى، وجاء هذا المنادي حسب مقتضى الحال فمرة يُوجه النداء إلى الذات الإلهية، ومرة إلى ذات الوشاح، ومرة أخرى إلى المريدين وكل التابعين لدرب التصوف، ومن أمثلته قول أبي الحسن الششتري في هذا المقطع من الموشح:

يا غايَتي في الهَوَى يَا أنْسِي

أنْتَ الْعَلِيمُ بما في النفسِ

مَلَكْتَ مِنِّي الْقُوَيِ معْ حِسي

فَعَسَى أنْ تَخْتَارْ   لمدنفِ مستهامِ قدْ حارْ[2]

فالشاعر استخدم هذا التركيب الندائي الموجه للذات العليا التي يهيم بحبها ويفنى فيها ويتمنى وصالها، ويأنس بقربها، لدرجة أنه قد ربط كل جوارحه وحواسه بها، وجعلها غايته المنشودة، ومطلبه الذي لا يرغب في سواه، مثلما عبر في قوله:

---

[1]- حامد عوني. المنهاج الواضح للبلاغة. ص166.

[2]- الششتري. ديوان. ص33.

يا طَالِباً وَهْوَ المطْلُــوبْ إِيَّاكَ أعْـني

أنْتَ اَلْمُنَى أنْتَ الْمَرْغُوبْ فَخُذْها عَنِّي[1]

ويقول أيضا في هذا الزجل:

يا كَعْبَةَ الْحُسْنِ يا عِمــادِي فَنائِي فِيكْ غايةُ الثُّبُوتْ

يا كَنْزِي يا مَذْهَب اعْتقَادِي ذِكْرُكْ لِقَلْبي أجَلُّ قُوتْ[2]

الشُشتري في صدد خطابه لله سبحانه تعالى بوصفه كعبة الحسن وهو تشبيه يُفصح عن منزلة الله في قلبه، أليست الكعبة أطهر مكان في المعمورة وأكثر ما يرمز للعبادة، وبالتالي فهذا دلالة على أهمية الله كمركز روحي في حياته، وكنز ثمين في معتقداته.

ويقول في زجل آخر:

أَنْتَ رَبِّي أَنــــتَ أَنْتَ رَبِّي أَنتَ

يَا إِلاَهِي سَامِحْنِي فِيمَا قَدْ جَنَيتْ[3]

والملاحظ في أسماط هذا الدور أنه جمع بين التكرار والنداء، فما تكراره إلا تأكيد على العلاقة المتينة التي تربطه بالمحبوب الأعلى، مع اعتراف صريح بربوبية الله من ناحية، واعتراف بخطاياه وذنوبه التي ارتكبها من ناحية أخرى، مؤكدا على أن التوبة جزء من الرحلة الصوفية.

ويضيف قائلا:

هَبْ لِي منْ رِضَاكَ يَا رَبِّي حُلَّه بَاشْ نَلْقَاكْ تَقِيَّا

كَمْ لي نَتْمَنَّـــــى لِباسَهَـا يَا كَرِيمُ لَبِّسْهَا لِيَّـــا[4]

فالششتري استعمل أداة النداء "يا" التي اعتمد عليها كثيرا في سائر موشحاته، كما أنه دائم النداء لمحبوبه الأعلى، بما يحمله هذا النداء من معاني الرجاء والالتماس وكشفٍ عن الضعف

[1]- نفسه. ص137.

[2]- نفسه. ص230.

[3]- الششتري. ديوان. ص214.

[4]- نفسه. ص303.

وطلبٍ للمغفرة لما تقدم من ذنوبه، وطلبٍ لرحمة الله الواسعة وسعي حثيث لنيل رضاه، هذا الرضى الذي صار يراه حلة يتمنى ارتداءها بأي حال، حتى يلقاه في الآجال عامر الإيمان والتقوى.

ينتقل الشاعر بندائه من الذات العليا إلى نداء عكسي يتكلم فيه على لسانها، وكأنها ترد على رجائه وطلبه في المقطع الزجلي الآتي:

"يَا عَبْدِي اطْلُبْنِي دَائمًا وَاجْتَهِدْ
تُعْطَى لَكْ جَنَّاتُ عَدْنٍ للأَبَدْ
فِي جِوَارِ نَبِيٍّ اسْمُهُ أَحْمَدْ
طُوبَى لَكَ طُوبَى لَكَ إِنْ صَحَّ لَكَ هَذا القَبُولْ
إِيشْ تَطْلُبْ تَرَانِي مَعَكَ مَا نَزُولْ[1]

يحمل النداء معاني صوفية عميقة، تتعلق بالحث على السعي الروحي وطلب القرب من المحبوب الأعلى، مع إبراز الوعد الإلهي بالنعيم الأبدي في جوار سيد الخلق عليه الصلاة والسلام كمكافأة على العبادة والجهد، وهو الأمر الذي يبعث الطمأنينة في نفس المريد، ويحفزه على المثابرة والاستمرار في الطريق الصوفي.

ويمضي الششتري في ندائه، إلا أن النداء هذه المرة موجه إلى مخاطب بشري، متمثل في كل مريد أو عابد أو سالك لطرق المتصوفة على العموم، فيقول له:

يَـــــــا أَخِي بِاللَّهِ	هِمْ بِحُبِّ المَحْبُوبْ
لَا تَكُنْ شيء سَاهِي	مَعَ نَفْسِكَ مَتْعُوبْ
خَلِّ قَوْلَ اللاَّهِـــــي	وَلَا تَبْقَى مَحْجوبْ[2]

باستعمال صيغة النداء ينصح الشاعر كل مريد بحب الله لدرجة الهيام الذي سيوطد العلاقة بينهما من جهة، وينشد القرب إليه من جهة أخرى.

[1]- الششتري. ديوان. ص214.

[2]- الششتري. ديوان. ص153.

إلى جانب الششتري نجد ابن عربي ينادي بدوره قائلا:

يا طَالِبَ العِلْمِ بالأسْرَارِ هَيهَاتِ لَا تَكْشِفْ الأسْرَار

إلَّا لمن أَخَذَ القِزْدِيرَا

وَدَسَّ فِي ذَاتِه الإِكْسِيرَا

لِيقَلِّبَ العَيْنَ والتَّصْويرَا

شَمْسًا تَلُوحُ لِذِي الأَبْصَار وَلَيسَ تُدْرِكُهَا الأَبْصَار

يَا سَائِلِي عَنْ مَقَامِ الرُّوحْ

وَهَلْ تُضَاهِي لنُورِ يُوحْ

اسْلكْ بَديتَ سَبِيلَ نُوحْ[1]

الشاعر في مقام الحديث عن الأسرار، وأية أسرار ستهمه وتجعله ينادي طالبا إخفاءها وعدم البوح بها، سوى الأسرار الإلهية التي يشع نورها للعارفين(*) فقط وليس يدرك نورها غيرهم، فهذه الأسرار ليس من السهل كشفها لغيرهم، بل تُمنح لمن يحمل القزديرا أي الحكمة الروحية اللازمة لفتح هذه الأسرار، مع وجود الإكسير بوصفه العنصر الروحي الذي يمنح للأشخاص القدرة على فهم الحقائق العميقة التي تتجاوز الإدراك الحسي، وهذا إن دلّ على شيء إنما يدل على أن الوصول إلى المعرفة الروحية يتطلب سعيا حثيثا واستعدادية مستمرة.

ويتواصل نداء ابن عربي في موضع آخر:

يَا أَيهَا الطَّائفُ الَّذِي طَرَقَا

لَيْتَ النَّوَى لِلْمُحِبِّ مَا خَلَقَا

فَهُو إِذَا مَا حَبِيبُه انْتَزَحَا

يَرُوضُ طَرَفاً لِأنَّهُ جَمَحَا

1- ابن عربي. ديوان. ص188.

*- العارفين: اصطلاح صوفي يُراد به شيوخ المتصوفة الذين بلغوا معرفة الحقائق اللدنية والكشف الإلهي. عمر الدقاق. ملامح الشعر الأندلسي. منشورات جامعة حلب. ط3. 1978. ص381.

يَا فَرْحَةَ القَلْبِ بالمنَاجَاتِ

وَحَسْرَةَ النَّفْسِ بالغِيَّابَاتِ[1]

الوشاح ينادي هذا الطائف الذي يُمكن أن يُفهم كرمز للذات المتعالية، الطارقة التي قامت بفعل الزيارة وما تبعثه هذه الزيارة من شعور بالمفاجأة، ليحدثها عن المحبوب الذي صار بعيدا عن محبّه، ما جعله يتمنى لو أن الفراق لم يُخلق في أساسه، لأن طعم النوى مر ولا شيء يخفف هذه المرارة سوى مناجاة محبوبه الأعلى، فينتهي خطابه بنوع من المزج بين مشاعر الفرح في المناجاة والحسرة الناتجة عن الغياب، مما يظهر عمق تجربته الروحية والعاطفية.

من المتعارف عليه أنّ "يا" النداء تدلّ على نداء البعيد، إلّا أن الأمر مختلف في هذا المقطع الزجلي للششتري الذي يخاطب فيه فؤاده قائلا:

يَا فُؤَادِي لَمْ تَنْــدُبْ	قُلي وَاشْ تُـــرِيــــــــدْ
الْحَبِيبْ نَرَاكْ تَطْلُبْ	وَلَيسَ هُوَّ بَـــــعِيــــدْ
حَقًّا لَوْ دَرِيتْ ايْنُــهْ	كَانَ يَكُون فَـــرِيــــــدْ
طَيبْ وعِشْ وَهِــمْ	وَافْـرَحْ بَيْــنَ ذَا الوُجــودْ
الذّي انْتَظَمْ شَمْلَك	كَنَظْمِ النُّــــــــــقُـــودْ

يَا قَدْ انْتَهيتْ، ووَصَلتْ للحَضْرَه*، وَأَنْتَ مَا مَشَيتْ[2]

استخدم الوشاح في صيغة النداء يا المتكلم ليدل أنّ الخطاب موجه لذاته لا لغيره، وعلى الخصوص هو حوار مباشر مع قلبه الذي أنهكه الحزن أو الندب محاولا تهدئته والتخفيف عنه، ودعوته للإقبال على الحياة بحب وسعادة، والعيش بين الموجودات بفرح وسكينة، مخبرا إياه أنه

---

[1]– ابن عربي. ديوان. ص198.

*– ويقصد بها الحضرة الخمس الإلهية وهي حضرة الغيب المطلق، وعالمها الأعيان الثابتة في الحضرة العلمية، وحضرة الشهادة المطلقة وعالمها المالك، وحضرة الغيب المضاف، والحضرة الخامسة هي الجامعة للأربعة وعالمها عالم الإنسان. عبد المنعم الحفني. معجم المصطلحات الصوفية. ص78.

[2]– الششتري. ديوان. ص400.

وصل إلى حضرة الله، دون أن يخطو خطوة واحدة، وهو إثبات منه على أن التجربة الصوفية تقتضي رحلة داخلية للوصول إلى الله وليس طريقا ماديا.

وهو بعبارة أخرى يرمي لوحدة الوجود المطلق التي أخذها من شيخه ابن سبعين، حيث أن هذا الوجود المطلق "يتجلى كيفما شاء وفي أي صورة فهو موجود في كل موجود حتى إن المحب صار محبّا لذاته لعلمه بأن الذات الإلهية كنه ذاته وهنا يحدث الاتحاد والامتزاج فيصير المحب والمحبوب شخصا واحدًا فالمحب يبحث عن ذاته في ذاته"[1]

ويضيف في زجله قائلا:

أعَيْــنيَّ لَازمْ السَّـــهَـــرْ   طُولَ اللَّيَالِي
عِشْقِي فِي مَحْبُوبِي اشْتَهَرْ   رِقُّوا لِحَـــالِي
مَنْ نَعْشَقُوا مَالِي سِـــوَاهْ   وَلَا نَملُّـــــوا
ولَمْ نَزَلْ نَتَّبِع رِضَـــــاهُ   الدَّهْرْ كُلُّـــوا
وَمَنْ يَلُمْنِي فِي هَـــــوَاهْ   نَبْــدَأ نقُولُــوا
يَا لَائِمِي مَا تعْتَبِـــــــرْ   لِضُعفِ حَالِي
عَشْقِي فِي مَحْبُوبِي اشْتَهَرْ   رَقُّوا لِحَـــالِي[2]

الشاعر هنا خالف طريقته التي عهدها في استخدام النداء، حيث نجده وظف "الهمزة" التي تُستخدم لنداء القريب، لأنه يعبر عن حاله وما حلّ به من وجع وألم وتعب نتيجة هذا الحب الشديد لمحبوبه الأعلى الذي لولاه "ما طاب له الهوى فلا أحد سواه يستحق هذه المشاعر الصادقة التي لا تزول ولا تتغير، وسيبقى يحبه ويطلب رضاه كل الدهر، كما يرد على اللائمين الذين يتهمونه بالضلال وبأن هواه قد أضله، وهذا خطأ منهم في الحكم؛ لأنهم يشاهدون جمال المحبوب بالاعتماد على عقولهم بينما هو يرى بعين قلبه لذا فهو لم يعد يتحفظ في غرامه"[3] ولم

---

[1]- سالم عبد الرزاق سليمان المصرى. شعر التصوف في الأندلس. ص155.

[2]- الششتري. ديوان. ص393-394.

[3]- سالم عبد الرزاق سليمان المصرى. شعر التصوف في الأندلس. ص79.

يَعد يخفي حالته عن الناس، بل قصة عشقه الصوفية صارت معروفة بينهم، بتفاصيلها وأحداثها ومعاناتها، لأنها تجسد حالة عشق غامرة لا تنتهي ولا تهدأ أبدا.

بعد تأملنا في أسلوب النداء عند الوشاحين من خلال النماذج السابقة وجدنا مدى تركيزهم على أداة النداء "يا" واغفالهم عن الأدوات الأخرى، كما أنهم دائمي الرجاء والاستعطاف والالتماس لمناداهم . الذات العليا. الذي لا يرضون عنه بديلا.

2-3- الأمر:

يُعرَّفُ الأمر بأنّهُ: "طلب حصول الفعل على جهة الاستعلاء، حقيقيا كان ذلك الاستعلاء، أو ادعائيا"[1]، لذلك يُعتمد عليه كثيرا في شتى النصوص الأدبية نظرا لما يُوفّره من إحساس بالقوة وحضور للأنا وكذا الآخر في حلقة الخطاب، وقد يقوم هذا المخاطب الذي أُعطي له الطلب بتنفيذه فيكون معناه حقيقيا، أو يتعداه ليؤدي معنى بلاغيا تعبيريا.

والجدير بالذكر أن لأسلوب الأمر دلالات كثيرة منها: الالتماس، الدعاء، النصح والارشاد، التمني، الاهانة، والتهديد، الإباحة، التعجيز، التخيير، التسوية، وغيرها من المعاني المجازية التي يخرج إليها هذا الأسلوب.

"وللأمر أربع صيغ هي:

الأولى: فعل الأمر نحو: اكتبْ، اسمعْ.

الثانية: المضارع المقترن بلام الأمر نحو: فليخرجْ، فليعملْ.

الثالثة: اسم فعل الأمر نحو: حيّ، هلمّ، إليك، أمامك، آمين، صه.

الرابعة: المصدر النائب عن فعل الأمر، كقوله تعالى: وبالوالدين احسانا"[2]

وبالتالي إذا كانت صيغ الأمر قليلة، ودلالاته كثيرة فإن صوره في ثنايا الموشحات والأزجال الصوفية أكثر، ومن هذا المنطلق سنذكر بعضا منها بداية بقول الششتري:

---

[1]– حامد عوني. المنهاج الواضح في البلاغة. المجلد الثاني. المكتبة الأزهرية للتراث. دط. دت. ص156.

[2]– ينظر: يوسف أبو العدوس. مدخل إلى البلاغة العربية. دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة. عمان. ط1. 1427هـ – 2007م. ص66.

أطْلُبْ كَمَالَكْ يا فــلانْ إنْ كُنْتَ عاقِـلْ
لا تلتفتْ لقولِ كَـــانْ مَطْلَبكْ حاصِـلْ
وامْحُ المكانْ مع الزَّمانْ فالْكُلُّ باطِــــلْ
وإيَّاكْ لا تُنْكِرْ اصْطِلاحْ فَفِيــهْ مَعانِـــي
تَحْتُو مَراتِبْ مِــــلاحْ حُسْنُوا سَباتنــي
اجمـع وفَــــرِّقْ اجْتَمِع وانْفِـــي وأثْبِـتْ
واحْيَا ومُتْ خَلِّ الْجَــزَعْ ستَحْـيَا إنْ مُـتْ
واخْلَعْ عِذارَكْ وانْطَبِــــع واشْطَحْ واسكُـت
وكُنْ بحالِي في اصْطِباحْ كَــــمَا تَرَانِـي
واسْكَرْ وسَلِّمْ لِلصّحَـــاحْ فَـــهُـمْ أوَانِـي[1]

نلاحظ منذ الوهلة الأولى في هذه المقاطع المأخوذة من زجل بناه من مطلعه إلى خرجته أن أفعال الأمر متعددة ومتنوعة وموزعة بشكل هندسي متناسق، متمثلة في (اطلبْ، امح، اجمع، فرق، اجتمع، انفي، اثبت، احيا، مت، اخلع، انطبعْ، اشطحْ، اسكتْ، اسكرْ، سلِّمْ) ورغم تعددها وتشتتها وتضادها، إلى أنها تجتمع تحت ظل الرمز الذي آلت إليه معانيها كالنفي والإثبات، والجمع والفرق، والموت والحياة، والخمرة الصوفية، لتدل أن الششتري يخاطب شخصا معينا، مُسديا له جملة من النصائح، مشجعا إياه على السعي نحو الكمال الروحي مع عدم الانشغال بآراء الآخرين وأفكارهم، والأخذ بعين الاعتبار أن كل ما هو مادي وزائل ليس له قيمة حقيقية.

ويقول أيضا:

اتْرُك الحُظُــوظْ واجَّــرَّدْ وَاذْهَبْ للـتَّـخَـلِّي
وَاقْطَعْ العَلَائِـقْ تُكْـسَى حُـلَّـةَ الـتَّـجَـلِّـي
وَاقْصِدِ الوُجُودَ المُطْلَـقْ تَظْــفَــرْ بالتَّجَلِـي

---

[1]- الششتري. ديوان. ص265.

وَتُسْقَى حِمـيَا الأسْـرار خَمْرًا دونَ عصَاره
وَتَظْهَـرْ عَلَيْكَ الأَنْـــوَارْ وَتَصْفُـــو العِــبَارَه
اعرف الَّنَايـــعْ وَاطْلَـــعْ بِالتَّرْكِيـــبْ لِبُـــدِّك
ثُمَّ اهْبِطْ إِلَيْكَ بالتَّحْلِيـــل وَذاكَ هُوْ حَــــدَّك
وَابْقَى دُرْ عَلَيْك وَاتْبَصَّرْ كُلُّ الأَشْيا عِنْـدَكْ[1]

تحمل الموشحة تعبيرا صريحا عن عميق الفلسفة الصوفية، وضرورة التخلي عن الحظوظ الدنيوية والماديات الزائلة والتجرد من المظاهر البراقة لأجل تحقيق التجلي، والوصول إلى الفهم العميق والنقاء الروحي.

إلى أن يقول في هذا الدور:

ازْهَدْ فِيمَا دُونَ المَحْبُوبْ وابقَى مِنْكَ سَالِي
بِقَوْلِي الَّــذي قَــدْ أَنْشَـد فِي خَمْرِ الدَّوَالِي[2]

وقوله:

سَافِــرْ وَلَا تَــجْـزَعْ وَاسْكُـــنْ إِلَــيْ
وَمُتْ وَعِشْ وَاسْمَعْ كَيْ تَبْقَى حَيْ[3]

هنا أراد الوشاح أن يرسم سبيلا للمريد(*) ويحدد له المعالم الكبرى كي يستطيع الوصول إلى غايته، فبعدما كان مريدا يصبح شيخا صوفيا حقيقيا، من خلال الالتزام بهذه النصائح

---

[1]- الششتري. ديوان. ص155.
[2]- نفسه. ص156.
[3]- نفسه. ص293.
*- المريد: هو من انقطع إلى الله عن نظر واستبصار وتجرد عن إرادته، إذا علم أنه ما يقع في الوجود إلا ما يريده الله تعالى لا ما يريده غيره، ويجب على المريد أن يتأدب بشيخ، فإن لم يكن له أستاذ لا يفلح أبدا. عبد المنعم الحفني. معجم المصطلحات الصوفية. ص242.

والشروط المتمثلة في: تجنب الغرور وترك الحظوظ(**)، والتخلي عن المغريات، وقطع العلائق الدنيوية، والزهد والسفر وكلها مقامات واجبة على الصوفي ولا يمكن له تجاوزها.

ويضيف في دور الزجل الآتي:

ادلَّلْ يَا قَلْبِي وافْرَحْ حَبِيبَكْ حَضَرْ

وَاتْنَعَّمْ بِذِكْرِ مَوْلَاكْ وَقصِّ الأَثَرْ

وَاتْهَنَّى وَعِشْ مُدلَّلْ مَا بَين البَشَرْ [1]

وظف الششتري بأسلوبه الجميل ستُّ صيغ لأسلوب الأمر في دور واحد (ادّللْ، افرحْ، اتنعمْ، قصّ، اتهنى، عشْ) ليخاطب قلبه ويأمره بالانشراح والدلال، فالحبيب لما حضر حضرت معه الأفراح، وعمت السعادة والهناء، فمن الابتهاج بلقاء المحبوب الأعلى مع الششتري إلى ثقة ابن عربي في هذا المحبوب الأعلى ونصحه للمخاطب المذكر بأن يعتمد عليه كونه الخالق الرزاق، وذلك في قوله:

واعتمد في الأرزاق على الإله الكريم الخلاق

يَا إلَهَ الخَلْقِ

إنْ عَدلْتَ اسْتَبِقْ

فَأنَا فِي المحَقِ[2]

يعكس دور الموشحة مشاعر العبودية والتوكل على الله عز وجل في الحصول على الرزق، مما يُعزز أهمية التوكل عليه في سائر الأمور، كما نلاحظ أيضا أن صيغة فعل الأمر هي الأكثر تواترا في النماذج المعطاة للوشاحين، وحتى في باقي موشحاتهم، كما نجد صيغة اسم الأمر بصورة ضئيلة نحو قول الششتري:

أرفُض الخَلْقَ وَارْقَى وَانْتَفِي عَنْ ظِلاَلِكْ

**- حظوظ: هي حظوظ النفس، وهي لا تجتمع مع الحقوق لأنّهما ضدان لا يجتمعان، فالحقوق هي الأحوال والمقامات والمعارف والارادات، وإذا ظهرت الحقوق غابت الحظوظ. عبد المنعم الحفني. معجم المصطلحات الصوفية. ص78

[1]- الششتري. ديوان. ص88.

[2]- ابن عربي. ديوان. ص415.

وَاسْبِقْ الكَـوْنَ سَبْقَـا ثُمَّ غِبْ عَنْ فِعَالِكْ
وَافْن فِي الحُبِّ عِشْقَا فَالمُرَادُ فِي زَوَالِكْ[1]

غرض الشاعر هنا من استعمال أسماء الأمر هو الحث والإرشاد وطلب القيام بالفعل، أي نعم فهو يطلب ويأمر السالك بأن يرفض المظاهر الدنيوية ويرتقي نحو الأبعاد الأسمى بغية نيل مراده.

2-4- النهي:

يُعدّ من الأساليب الانشائية التي تشكل ملمحا أسلوبيا مثيرا للانتباه وذلك أنّه "طلب الكف عن الفعل على جهة الاستعلاء حقيقيا كان الاستعلاء أو ادعائيا"[2]، وقد ورد بصورة أقل في الموشحات الصوفية مقارنة بالأساليب الأخرى، كما أنّه ورد أيضا بصيغته المتداولة (الفعل المضارع المقترن بلا الناهية الجازمة) ويخرج في أحيان كثيرة عن المعنى الحقيقي إلى معان متعددة تُفهم من سياق الحديث نحو الدّعاء والالتماس، والنصح والارشاد والتمني، والتوبيخ وغيرها، ومن بين صوره نذكر قول ابن عربي:

يَا طَالِبَ العِلْمِ بالأسْرَارِ هَيهاتِ لَا تَكْشِفْ الأسْرَارَ
إلَّا لمَن أَخَذَ القِزْديرا
وَدسَّ في ذاته الإِكْسِيرَا
لِيقلِّبَ العَينَ وَالتَّصْويرَا[3]

تَصدَّر أسلوب النهي السطر الأول من دور هذا الموشح بغية نُصح سالك التصوف بأن يحفظ الأسرار الربانية ولا يفشي هذه التجليات النورانية التي لا يراها سوى الصوفيين، لأنّ الكشف الصوفي لا يكون إلا وراء أناس عارفين، وهم فقط من يتأتى لهم معرفة الأسرار التي تَطلَّب منهم أمرُ معرفتها شروطًا ومقامات ورحلة صوفية طويلة.

ويستمر ابن عربي في نهيه قائلا:

1- الششتري. ديوان. ص312.

2- حامد عوني. المنهاج الواضح للبلاغة. ص157.

3- ابن عربي. ديوان. ص188.

أَيُّهَا السَّاقِي اسْقِنِي لَا تَأْتَل

فَلَقَدْ أَتْعَبَ فِكْرِي عَذْلِي

وَلَقَدْ أَنْشَدَه مَا قِيلَ لِي[1]

يخاطب الوشاح ساقي الخمر الروحي فيأمره بالسقي ثم ينهاه عن التردد أو التقصير في السقي، مما يدلّ على إلحاحه الشديد في الحصول على ما يريده من النشوة الروحية لأنّه بحاجة للكثير من الخمر كي يستعيد راحته، فقد أضناه التفكير والعذل، وصار كثير الهموم والشكوى، لا يفكر في شيء سوى التغلب على الصراع الداخلي الذي يعيشه بسبب مشاعره ورغبته في التوجه نحو الإشراق والإلهام الربّاني.

ونجد الششتري أيضا يستخدم أسلوب النهي في قوله:

كانْ غرامَكْ وَإيَّاكَ لا تَندم — لِأَنَّ رأيَكْ رأيٌ سديــدْ

ومُتَّ بِحُبَّكْ تَعِــشْ مُنْعَم — حتَّى تَنَلْ كُلَّ ما تُريـد

لا تَشْكي الْبُعْدَ وأنْتَ تعلم — أنَّ حَبيبَك لَس هُ بعيد[2]

إلى أن يقول:

يَا مَنْ هُو مسَلين بحالِ عاشِقْ — لا تَعْشَق إلاَّ مليحْ وصُولْ

وكُنْ في عِشْقِكْ بحالِي صادِق — لا تَسْتَمِع من كلام عذُولْ

إنَّ لِديــــنِ الهـــوَى موَاثِـقْ — تبْقى على الْعَهدِ ما تحُول[3]

نلاحظ في هذه المقاطع المأخوذة من موشح واحد أن الأفعال المضارعة التي سُبقت بلا الناهية قد وُجهت كلها لمخاطب مذكر، لا يقَصد به الششتري شخصا واحدا، وإنما عبر بصيغة الإفراد ليدل على الجمع فهو يؤكد على العموم أن الغرام تجربة إنسانية مهمة، تتراوح بين الوصال تارة والفراق تارة أخرى، ولا مجال للشكوى من الفراق، مادام هذا الأخير ليس حقيقيا

---

[1]- ابن عربي. ديوان. ص366.

[2]- الششتري. ص174.

[3]- نفسه. ص174.

لأن الروابط العاطفية تتجاوز المسافات والحدود، وتتطلب الإخلاص والاستمرار في الحب حتى يموت الشخص فيلقى النعيم وينال ما يريد وهذا دليل على الإيمان القوي للوشاح برابطة الحب.

كما نجده يحذر من تجنب الندم إذا كان الرأي صحيحا، وتجنب الإصغاء لكلام اللائمين والعُذال، كما ينصح بعدم منح المشاعر لأي كان، بل لابد من توجيهها نحو كل ما هو جميل وصادق وحقيقي، ولم يكتف بهذا القدر فقط بل يضيف أيضا باقة تحذيرات أخرى مفادها:

لا تَفْتِش عُيوب غَيْرَكْ   إنَّ لَكْ عُيُـوب
كُلُّ عيْب مِن نفسَــك   ارْتَجِع وتُــوب
لَو فُتِحْ عَلـــى قلْبَـك   تَرفَعُ الحُجُوب[1]

ويقول في الموشح نفسه:

اعْرِفْ يَا فقِيـرْ اللهْ   حَقَّ الْمَعْرِفا
إنْ كانْ تَعْلَم أنَّ الله   يُحِبُّ الصَّفَا
ولا تَرْجُـــو إلاَّ الله   وَبِهِ اكْتَــفَا[2]

الوشاح في صدد تحذير المريدين السالكين طريق التصوف من الإتيان ببعض الأفعال التي لا تتفق وأهل التصوف ولا تصنف ضمن السلوكيات الأخلاقية الحميدة، وتنص عليها الحكمة الصوفية التي تدعو للصفاء والنقاء الداخلي، لذلك نجد الششتري يستهل نهيه بتوجيه دعوةٍ صريحةٍ للتركيز على الذات والانشغال بعيوب النفس والاعتراف بها، والعودة إلى الله بدلا من تقصي وتتبع عيوب الآخرين، كما ينهى عن انتظار أي شيء من دون الله، بل ويشدد على ضرورة الاعتماد على الله دائما وأبدا؛ كونه المصدر الحقيقي لكل خير.

وقوله في زجله:

إيَّاكَ لَا تَعْمَلْ   صناعَكْ صِنَاعْ
وَإيَّاكَ لا تُنفِقْ   قِطَاعَكْ قِطَـاعْ

[1]- الششتري. ديوان. ص203.
[2]- نفسه. ص203.

لَئِلَّا يُقَالُ لَكْ   إِرْجِعْ وَانْطِبَـاعْ[1]

يعد دور هذا الزجل من النصوص العميقة التي تعكس فلسفة الششتري في الحياة، الداعية إلى التفكر والتأمل في سلوكيات الفرد وأثرها على نفسه أولا ومجتمعه ثانيا، فها هو ذا مثلا يُشدد على وجوب توخي الحذر في انفاق الموارد، والتفكير في العواقب التي يمكن أن تترتب عن الأفعال.

وعلى هذا النحو تم استخدام أسلوب النهي الذي أفاد غرض النصح والتهديد من ناحية، كما عكس شعور الششتري بالاستعلاء والنضج اللذان يمكنانه من تحذير المقبلين على الرحلة الصوفية، وتوجيههم إلى ما يجب الإقبال عليه وما يجب النفور عنه.

نستخلص أنّ أساليب الطلب كثيرة وقد وظف الوشاحون بعضها، في حين أن هذه الأساليب قد خرجت بدورها عن المعنى الأصلي لها ولبست دلالات مجازية تتماشى مع الموضوع ومع الغرض الذي توخاه الوشاح في الآن ذاته، كما أسهم كل من الاستفهام والنداء والأمر والنهي في إضفاء أسمى معاني الحسن والجمال في النص، وتثوير الطاقات الابداعية للمتلقي وفتح أفق التأويل له من خلال سعيه لاستكشاف الدلالات الموجودة في النص.

[1]- نفسه. ص236.

ثالثا- الأساليب الانزياحية التركيبية:

1- التقديم والتأخير:

التقديم والتأخير أسلوب من أساليب اللغة العربية التي لا يلجأ إليها إلا المتحكم في زمام قواعد النحو، والمتمكن من الفصاحة، والعارف بأساسيات الكلام، والقادر على حسن التصرف، ونظرا لما يقوم به من دور عظيم ومنفعة جمة عدّه الجرجاني: "باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ من مكان إلى مكان"[1]، فهذه هي فضائل التقديم والتأخير ولكل مبدع أن يسعى لاحتوائه كي ينعم بجميل نتائجه، مادام تواجده في محيط النص مقترن بمدى ابداعه وبراعته في الاستحواذ على أكبر قدر من المفردات اللغوية والتصرف بها حسب مقتضيات الحال، وباتباع أقصر السبل للوصول إلى قلب السامع والاستحواذ عليه.

فكلما تفنن الأديب في صياغة الألفاظ واستعمال التراكيب، كلما تمكن من كسر القاعدة اللغوية المعروفة لأن الأديب حين يخرق الروتين المعتاد يكون بذلك منزاحا عن المألوف إلى غير المألوف.

والوشّاحون كغيرهم من المبدعين قد آلوا إلى التقديم والتأخير ووظفوه وفق معايير النحو العربي وضوابط البلاغة العربية، محافظين على المبدأ الأساسي وما يتبعه من أقوال رئيسة، متصرفين في ترتيب الألفاظ مع الاهتمام على القصد المنشود، وللتقديم والتأخير صور عديدة منها تقديم الخبر على المبتدأ أو الفصل بينهما، وتقديم المفعول به على الفعل والفاعل أو حتى الفصل بين الفعل وفاعله بتقديم حرف الجر والاسم المجرور، ومن بين النماذج التي وردت في بعض الموشحات الصوفية نجد:

---

[1]- أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان الجرجاني النحوي. دلائل الإعجاز. دط. دت. ص106.

1-1- في الجملة الاسمية:

أ- تقديم الخبر على المبتدأ:

من المتعارف عليه أن الجملة الاسمية تتضمن عنصرين مهمين هما المسند (المبتدأ) والمسند إليه(الخبر)، ويسبق فيها المبتدأ الخبر لأن هذا الأخير وصف أو تكملة لما تقدم، ويأتي بأشكال متعددة، فقد يكون لفظة مفردة أو جملة، أو شبه جملة، إلا أنه قد يتقدم هذا الخبر على المبتدأ جوازا أو وجوبا في حالات عدة، من هذا المنطلق سنعرض أكثر صور التقديم والتأخير الواردة في الموشحات الصوفية، بداية بهذا المقطع من موشحة الششتري:

يا لَيلُ طُلْ أَوْ لاَ تَطُلْ فَرْضٌ عَلَيَّا سَهرُكْ[1]

الملاحظ هنا أن الخبر (فَرْضٌ) قد قُدم بينما أُخِّر خبره (سَهرُكْ)من جهة، كما فُصِل بينهما بوساطة الجار والمجرور (عَلَيَّا) والتقدير "سهرك فرض عليا"، ويستخدم الششتري هذا البناء الأسلوبي في دور موشح آخر:

مَا ثَمَّ شيء مِثْلِي وَاحِد أَنَا
والأينُ في حَقِّي هُو العَنَا
فَإنْ تَرَكتَ الأيْنَ وَجَدْتنـــا[2]

في إطار تعبيره عن التوحيد الصوفي، ودعوته للتحرر من كلّ ما يُعيق طريق الوصول إلى الحقيقة الإلهية مثل الزمكان، مع ضرورة الانفتاح على مفهوم الوحدة الكونية، حيث لا فرق بين الخالق والمخلوق إلا ظاهريا، لذلك يعطي الأسبقية للعدد لأنه الأولى في الترتيب، والأهم في تحديد أفق الكلام، فنجد الخبر مقدما(واحد) والمبتدأ مُؤخرًا(أنا)، وإلى جانب موشحاته الصوفية نجد أن أزجاله هي الأخرى تزخر بظواهر التقديم والتأخير مثلما قدم الخبر في هذا القفل من الزجل:

---

[1]- الششتري. ديوان. ص149.

[2]- الششتري. ديوان. ص135.

قَلْبٌ مَطْبُوعٌ   فِ ذَا الحَال هُو مَطْبُوعْ[1]

فلفظة قلبٌ هي خبر مقدّمٌ لمبتدأ مؤخر ورد ضميرا مذكرا، ليكون التقدير(هو قلب مطبوع في ذا الحال مطبوع)، وما تقديمه للقلب إلا لمكانته في الفكر الصوفي، حيث يعد محور الإدراك سواء كانت حالة هذا القلب مفتوحة للنور الإلهي أو مطبوعة بالحجب النفسية والمادية، فهو في النهاية من يحدد قدرة الإنسان للوصول إلى الحقيقة الإلهية.

ومن الظواهر الأسلوبية أيضا نجد تقديم شبه الجملة على المبتدأ نحو قول الششتري:

للحَقِّ صُبْحٌ قَدْ أَسْفَر   لمنْ تَبَصَّرْ

ابحَثْ وكُنْ مِمَّنْ بُعْثِر   فَأَنْتَ أَكْبَرْ[2]

فالتقديم حاصل في الخبر الذي ورد في الجار والمجرور (للحَقِّ) بتقدمه على المبتدأ (صُبْحٌ) لكونه نكرة، وذلك بغية تأكيد الوشاح للمعنى الذي أراد إبلاغه فهو هنا يعبر عن الحقيقة الإلهية التي تكشف عن نفسها مثل الصبح الواضح، إلا أن هذا الانكشاف ليس متاحا للجميع وإنما لمن امتلك بصيرة روحية، وليس فقط بصر حسي، فاستعمل أفعال الأمر للدعوة إلى التبصر والتأمل في الحقيقة الإلهية التي لا تخفى عن كل من يسعى إليها بصدق.

وقد بدا اهتمام ابن عربي بتحقيق الترابط والتلاحم بين أجزاء موشحاته بالرغم من تقديم عناصر وتأخير أخرى مثل ما فعل في موشحه الآتي:

يَا مَنْ لَهُ قَلْبٌ   لَوْ أَنَّهُ يَزْكُو   عِنْدَ الشَّبَابِ[3]

قدم الخبر كونه وقع شبه جملة على المبتدأ (قلبٌ)، وأراد بهذا التقديم والتأخير دعوة أصحاب القلوب الحية التي تستشعر الحقائق وتبحث عن النقاء لتصفية قلوبهم وإعادة توجيهها نحو الخير والفلاح في سن الشباب؛ لأن النفس آنذاك تكون أكثر قابلية للنمو الروحي، وأكثر سعيا للإقبال إلى الله.

ويقول الششتري أيضا في موشح آخر:

[1]- نفسه. ص188.

[2]- نفسه. ص137.

[3]- ابن عربي. ديوان. ص84.

أَنَا مُذْ غَابَ عَنِّي رَقِيبِي زَالَ عَنِّي الْعَنَا

وَتَـــجَـلَّـى حَـبِـيـبِـي وَبَلَغتُ المُـنَى[1]

فالملاحظ في هذا الدور أنه فصل المبتدأ (أَنَا) عن خبره الوارد جملة فعلية (زَالَ عَنِّي الْعَنَا) بالظرف (مُذْ غَابَ عَنِّي رَقِيبِي) وذلك لأن الشاعر يتحدث عن حالة روحية وجدانية متمثلة في التحرر والانعتاق من الحواجز والقيود –التي عبر عنها بلفظة الرقيب– والاتصال المباشر بالمحبوب الأعلى وما خلفه هذا الاتصال من نشوة وقرب وانفراج لأموره وزوال لهمومه، لمّا بلغ الغاية القصوى للروح ألا وهي تجلي المحبوب لديه، وانكشاف الحجاب بعد طول غياب، والغياب عند المتصوفة هو "بداية السلوك العملي الذي ينجذب فيه المريد إراديا، أو المراد لا إراديا، انجذابا حبّيا نحو الحق"[2].

ب– تقديم خبر إنّ على اسمها:

تبدو هذه الظاهرة بارزة كثيرا في موشحات التصوف، وتبرز أكثر في هذه النماذج المختارة التي من بينها قول الششتري:

إنَّ لِدينِ الهوَى مَوَاثِقْ تَبْقَى عَلى العَهْدِ مَا تَحُول[3]

في سبيل تأكيده لكلامه يستخدم الناسخ الذي يُفيد التوكيد ليُبين ويؤكد أن الحب بمثابة دين ثابت بمواثقه المقدسة التي لا تزول ولا تتغير مهما كان ومهما حصل، فنجده يؤخر اسم إن بينما يقدم خبرها وذلك بوصفه الاسم المجرور بمعية حرفه في محل رفع خبر إن، والوضع نفسه في دور الموشح الآتـي:

لا تُفَتِّشْ عُيُوبَ غَيْرِكَ إنَّ لَكَ عُيُـوبْ

كُلُّ عَيْبٍ مِنْ نَفسِـكَ ارتَجِعْ وَتُــوبْ

لَوْ فُتِحَ عَـلَـى قَلْـبِكَ تَرْفعُ الحُجُوب[4]

[1]– الششتري. ديوان. ص103.

[2]– مختار جبار. شعر أبي مدين التلمساني. (الرؤيا والتشكيل). اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2002. ص32.

[3]– الششتري. ديوان. ص176.

[4]– نفسه. ص203.

وهنا أيضا قدم خبر إن وهو متعلق الجار والمجرور (لك)، وأخَّرَ اسم إنّ (عيُوب)، كونه في صدد خطاب مباشر وعظي للمريد الذي ينصحه بالتوبة والتأمل الذاتي والإخلاص، والاكتفاء بعيوبه بدلا من البحث عن هفوات وعيوب الآخرين، لأنه إذا أخلص في عبادته وأوفى بوعده وفتح على قلبه فسوف يُرفع الحجاب ويلقى المحبوب الأعلى، وإلى جانب تأخير اسم إن نجد الششتري أيضا يفصل بين إن واسمها في مواضع كثيرة، من بينها قوله:

وُجُودُ مَنْ قدْ وَجَدْنا	عَـــنْـهُ يَـسْـبِـقْ
بِذَا قــالْ كُـلُّ حَـد	وبِـــــهْ صَـــــدَّق
ومَوْجُودُ الْـوُجَـــود	سِـــــرَّكَ الْـــحَـقْ
وَإِنَّكَ يا مُخَـاصِـــم	فِي بَحْرِ اللَّومِ عَايمْ[1]

المتأمل في الكون سيرى أن وجود الأشياء سابق على ظهورها في الوجود الكوني، وهذا دليل على عظمة هذا الخالق الذي أبدع في هيكلة الأشياء وتصوير المخلوقات، ما يجعل الخلق دائم الدهشة والتعجب من قدرته وعظمته، ولأجل أن يلفت الوشاح النظر لأهمية هذا الخطاب يقوم بالمناداة من جهة، ويفصل بين إن وخبرها بأسلوب النداء من جهة أخرى، لتكون لفظة (مخاصم) هي اسم إن ولفظة (عَايم) هي خبرها مؤكدا بها على خطورة الجدل العقيم الذي يؤدي إلى الضياع، والدعوة بالمقابل من ذلك إلى الإيمان والتأمل في الوجود الحقيقي.

[1]- الششتري. ديوان. ص197.

1-2- في الجملة الفعلية:

أ-تقديم المفعول به على الفعل والفاعل:

إن النمط الدّارج للجملة الفعلية أنها تستهل بالفعل فالفاعل ثم المفعول به، وهو الأمر السائد إلا أننا نلحظ بعض الوشاحين في تشكيل موشحاتهم قد عمدوا إلى غير ذلك، إذْ أعطوا الأولوية للمفعول به، ما أدّى إلى تأخير الفعل والفاعل لأغراض عدّة قد تتعلق بإبراز مكانة هذا المفعول به أو لتجميل النص، ومن أمثلة ذلك قول ابن عربي:

قَدْ بَدَا لِلْعَين مَا أَظْهــرَهُ الطَّالِعُ
كَمْ أَتَى يَطْلُبُني مِنْ خِلَّته المرْتَقَ
وَالفَتَـى تَجْذِبُنِي خِلَّــتـه لِلقا
وَمَتَـى تَحْجِبُنِي خِدْمتــهُ والتُّقَى[1]

أثناء سرده لتجربته الروحية ذات الأبعاد الصوفية يلجأ الوشاح في السطر الأول إلى تقديم المفعول به الوارد ضميرا متصلا بالفعل (أظهره) على الفاعل وهو الطالعُ، وعلى الشاكلة نفسها يُكمل مع السطر الثاني والثالث من هذا الدور، فالفعل يطلبني مقترن بالمفعول به (الياء) المقدم على الفاعل (المرتقى)، وكذلك الفعل تحجبني مقترن بالمفعول به المقدم على الفاعل (خدمته)، لأجل توضيح الصورة أكثر، والتعبير عن فكرة الصراع الصوفي القائم بين ما ظهر من الممارسات الدينية، وبين السعي وراء الحقيقة الإلهية الباطنية بطريقة مغايرة للمعتاد، كما يضيف أيضا في الدور الذي يليه.

قَدْ بدَا مَا شَابه الوَاقفُ فِي زَعْمِهِ
وغَدَا إذْ نَالَهُ العَاكفُ فِي حُكْمِهِ
مُنشدا مَا قَالَهُ السَّالفُ فِي نَظْمِهِ[2]

---

[1]- ابن عربي. ديوان. ص84.

[2]- نفسه. ص84.

حظيت صورة اللائم أو العاذل بحضور قوي في الموشحات الصوفية، لذلك نجد الوشاح يوجه له الخطاب بين ثنايا أبيات وأدوار وأقفال موشحته مقدما ما حقه التقديم ومؤخرا ما حقه التأخير حيث قدم الأفعال (شابه ناله قاله) على المفاعيل بوصفها الضمير المتصل الهاء المقترنة بالفعل على الفاعل (الواقف العاكفُ السالفُ)، كما ينتقل ابن عربي من موضوع المعرفة الإلهية والتجربة الصوفية إلى موضوع أهل الحب فيقول:

قَالُو الهَوَى سُلْطَان   إِنْ سَلَّ بِالإنْسَانِ   أَفْنَاهُ دِينُ[1]

والملاحظ أن الفعل أفنى اتصل به الضمير العائد على المذكر الغائب الواقع في محل نصب مفعول به مقدم، والفاعل مؤخر وهو (دينٌ)، ولما حرص الوشاح إلى خلخلة بناء الجملة أراد من وراءها مقارنة حبه للذات الإلهية بحب البشر في عالم الحس، فكلاهما يخلصان في حبهما إلى درجة الفناء لذلك قدم هذه الأخيرة . الفناء. كونها من نتائج الحب الشديد وحالة يشترك فيها كلاهما.

يقول الششتري:

وَمَعَ ذَا كُلِّ المُحِبُّ حَاضِرُ   يَخْضَعُ لِذُلِّ الهَوى وَيُنْعِشْ
مُسْتَبْصِراً آيَاتِ السّرَايِـــر   مُسْتَأْنسَ السِّرّوَهْو يُوحِشْ[2]

عمد الشاعر إلى تقديم المفعول به (الهَوَى) وتأخير الفعل والفاعل (يُنْعِشُ) المعطوف على الفعل المضارع الذي سبقه (يَخْضَعُ) ليؤكد على مرارة الشعور الصوفي الذي يجد نفسه ممزّقا بين التجليات الإلهية التي تملأ حياته أنسا، وبين العزلة التي تُشعره بالوحشة تجاه العالم.

ويضيف أيضا:

كَلَامِي اسْمَعْ، واعْرِفْ وَافْهَمْني
إفنَ عَنْكَ وَغِبْ عَــن الأيْــنِ
دعْ منْ أَنْشَدَ فِي بَدْرِهِ يا بنَــي[3]

---

[1]- ابن عربي. ديوان. ص85.

[2]- الششتري. ديوان. ص176.

[3]- الششتري. ديوان. ص161.

قدم الششتري المفعول به (كلامي) على الفعل (اسْمَعْ) وعلى فاعله الذي قام بتأخيره موضحا أهمية كلامه ما جعله يضعه موضع الصدارة من الكلام، لأن كلامه عبارة عن ثلة من النصائح التي قدمها للمتعلم أو المريد الذي خطا خطواته الأولى في طريق الحقيقة، ناصحا إياه بتجاوز الظاهر لإدراك العميق من المعاني والأفكار، وتجاوز فكرة الزمكان وجل المفاهيم المحدودة التي تُقيد وعي البشرية لأجل بلوغ الحقيقة الإلهية والذوبان فبها.

يقول الششتري في موشحه:

أَنْتَ السَّميعُ الشَّافِقُ   إِيَّاكَ تَغْلَطْ أهْنَا أَيْ[1]

يستمر الششتري في محادثة المريد محذرا إياه من الغلط في الفهم والسلوك، باستخدام لفظة إياك الواردة مفعولا به مقدما وجوبا على الفعل والفاعل لإفادة التخصيص وتحديد المعنى الأهم من بين المعاني الأخرى.

ويكرر الصنيع ذاته في هذا الدور من الموشح:

وَفِي عِشْقِ الملاَحِ فَنَيتُ عُمْرِي   وَفَنَيت الفنُون

فِي دُجَى اللَّيْلِ زَارَنِي بَـــــدْري   لاَتَرَاهُ العُيُون[2]

فالتقديم متجسد في لفظتي (تراه العيون) إذْ تقدم المفعول به وجوبا لاقتران الضمير بالفعل، و(تر) هو فعل مضارع، والهاء ضمير متصل في محل نصب مفعول به و(العيون) فاعل، وهنا تقديم اهتمام وعناية لأن المقام يوجب ذلك، فالمفعول هو الذات العليا التي لا تدركها الأبصار والشاعر أفنى عمره في حبها، ذلك الحب الصادق الذي يُضيء له قلبه وحياته.

وعلى هذه الشاكلة يكون استخدام أبي الحسن الششتري لظاهرة التقديم والتأخير شاملا، ومحققا سمات جمالية عدة من ناحية، وكاشفا عن البراعة اللغوية التي يمتلكها الشاعر من ناحية أخرى.

---

[1]- الششتري. ديوان. ص201.

[2]- الششتري. ديوان. ص91.

ب- تقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل:

تزخر الموشحات الصوفية بنوع آخر من التقديم وهو المتمثل في تقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل، كقول الششتري في موشحه:

وحِينَ أَلْقَى الأَلْواحَ   بالمكتُومِ بَاحْ
دَارتْ عَلَيكَ الأَقْدَاحُ   بِـرُوح وَرَاحْ[1]

وهنا قدم الشاعر الجار والمجرور (بالمكْتُومِ) على الفعل (باحَ) وفاعله الذي يقدر بضمير الغائب (هو)، ثم قدم في السطر الثاني حرف الجر واسمه المجرور(عليك) على الفاعل (الأقداح) والأصل أن يقول (دارت الأقداح عليك)، إضافة إلى تقديم الظرف (حين) على الفعل والفاعل، والملاحظ هو أن الشاعر لا يهمه التقديم والتأخير بقدر ما يهمه موضوع الإفشاء والإخفاء، حيث تحول من زاوية الكتمان إلى زاوية البوح وهو ما حملته رمزية الألواح والأقداح، فحالته النفسية جعلته يتخلى عن كتمانه ويكشف عن سره الذي طالما أخفاه ويدخل في حالة من التراخي والتمتع بالحياة.

كما يبرز الششتري أيضا في هذا الدور الآتي من الزجل تقنية التقديم والتأخير في أكثر من موضع مما يدلُّ على براعته، وقدرته اللغوية في الصياغة الأسلوبية، وتطويع المفردات لخدمة غرضه المنشود، وما نلاحظه هنا أن الأفعال الماضية (صَدَرنَا، خَلَعْنا، عُرفْنا) وفاعلها المتصل بضمير المتكلم نحن قد سُبقت بالجار والمجرور (عَنِ الحبِّ، بْالوَجدِ، بالزُّهد) في قوله:

عَنِ الحبِّ صَدَرنَا   قَبْلَ بدْءِ البَـــــادِيـات
وبْالوَجدِ خَلَعْـنـا   مِنَ الهَوى ثوبَ الصِّفَات
وبالزُّهد عُـرفْـنـا   فِي تصاريفِ الـــــذَّوَات[2]

---

[1]- الششتري. ديوان. ص121.

[2]- الششتري. ديوان. ص321.

والأصل فيه أن يقول (صَدَرنَا عَن الحُبّ، خَلَعنا بالوَجْدِ، عُرفنا بالزُّهْدِ) لكنه قدم شبه الجملة في كل سطر لتأكيد اهتمامه بالمتقدم، وجعله محور حديثه، وهو كذلك فالحب والوجد والزهد أمور مقدسة للمتصوفة على العموم، وللشاعر بصفة خاصة كونه يعترف بابتعاده عن تصنيفات الهوى الدنيوي عن طريق الخلع، ورجوعه للزهد الذي عدّه الطريق الأمثل لتحقيق السلام الداخلي، وهو بهذا التقديم أراد أن يوجه ذهن المتلقي أن هذه الأمور المذكورة هي موضع عنايته.

يقول ابن عربي:

فِي النَّجْمِ صَحَّ لِي العَرْشُ مُلْكًا
وقِيلَ خُذْهُ قَهْـــــرًا وَمِلْـــكًا[1]

ويضيف أيضا:

"فِي الطُّورِ طَارَ عَنِّي فُـؤَادي[2]

حيث قدم في الأول الجار والمجرور (فِي النَّجْمِ) على الفعل صَحَّ وفاعله الضمير المستر المقدر بـ(هو)، كما قدّم في الثاني حرف الجر واسمه المجرور (فِي الطُّورِ) على الفعل (طَارَ) وفاعله المقدر بالضمير هو.

ج– تقديم الحال:

يستخدم الوشاحون هذا البناء الأسلوبي المتمثل في تقديم الحال في مواضع قليلة للتعبير عن هيئة الأشياء المراد وصفها، والإحاطة بتفاصيلها بطريقة ملفتة لانتباه المتلقي، ومن ذلك قول الششتري:

كَيْفَ تُخفى الحَقِيقَه وَشَمسُها تُشَعْشَعْ[3]

الملاحظ هنا هو أن الششتري قدم الحال على صاحبه لأن له حق الصدارة في الكلام، مادام هذا السطر هو قفل موشحة ورد كسؤال فلسفي استنكاري اتخذه لازمة تتكرر من أولها

[1]– ابن عربي. ديوان. ص88.
[2]– نفسه. ص88.
[3]– الششتري. ديوان. ص181.

إلى آخرها، والموشحة ككل تطغى عليها دعوته للتدبر والتأمل في آيات الله الكثيرة كثرة أسمائه وصفاته، فهي حقائق لا تقبل التستر عنها لأن شمسها دائمة الاشعاع والبروز.

أما في قول الششتري:

فاطْلُبْ عَلَيًّا لَدَيًّا وَاشْرُبْ هَنِيًّا مَرِيًّا خَمْرًا قَدِيمًا جَلِيًّا[1]

عمد الشاعر إلى تقديم الحال (هنيا مريا) وهو فضلة على المفعول به (خمرا)، وبهذا التقديم أعطى الأولوية لحالة شارب الخمرة وما يشعر به من نشوة ومتعة وهناء، ثم يذكر بعدها الخمرة وهي ليست خمرة عادية إنما خمرة قديمة صوفية لا يعرفها سوى عاشق الذات العليا، ما أدى إلى المزج بين المادي (الخمر) والروحي (الاستمتاع بالنشوة الروحية).

استخدم الوشاحون التقديم والتأخير بوصفه ظاهرة أسلوبية لها بالغ التأثير في دلالات المعاني التي أفادوا منها وأجادوا توظيفها إجادة تكشف عن مقدرتهم اللغوية وبراعتهم في السيطرة عليها، وبذلك أدى التقديم والتأخير دوره المنوط به في التعبير عن المعاني التي قصد إليها الوشاحون، فكان إغناء اللغة الشعرية بهذا التركيب المغاير سبيلا جعل نصوصهم أكثر حيوية، وأكثر تأثيرا في القارئ.

2-الحذف:

الحذف ظاهرة لغوية قوية الحضور والثبات في اللغة العربية؛ لأن هذه الأخيرة لا غنى لها عن الحذف كونها تميل إلى الاختصار بشدة، وما القصر والحذف إلا إحدى طرفي الإيجاز لذلك "يكثر استخدامه وتنوع مظاهره من جملة إلى أخرى في النص الواحد بقدر تقدم النص واتضاح جوانب الموضوع المدروس بسبب دلالة ما ذكر على بعض ما حُذِف إلى درجة يصير الحذف معه عملية آلية"[2]، والمتطلع يجد أن الحذف تقتضيه دواعيه وتُبيحه الضرورة سواء كانت متعلقة بالإعراب أو الترخيم أو التركيب أو الصرف والصوت، يقول عنه الجرجاني: "هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر،

[1]- نفسه. ص87.

[2]- ينظر: محمد الهادي الطرابلسي. خصائص الأسلوب في الشوقيات. منشورات الجامعة التونسية. 1981م. ص202-203.

أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا، إذا لم تبن"[1] ومن فوائد هذه الظاهرة اللغوية الأسلوبية أنها تقوم على اسقاط أحد عناصر التركيب اللغوي لتثير القارئ وتحفزه نحو استحضار العنصر الناقص أو ملأ الفراغ.

والمحذوفات كما ذكرها الطرابلسي "محركات أو واصلات؛ ونعني بمحركات الكلام الأسماء والأفعال سواء أقامت بوظيفة أساسية أم ثانوية في الجملة؛ ونعني بواصلات الكلام الحروف والأدوات"[2]

ومن هذا المنطلق سنطلع على موشحات المتصوفة ونستخرج المحذوف منها بعد تتبع المذكور واستنطاق القرائن الدالة على الحذف.

حذف المحركات:

تنوع حذف المحركات عند الوشاحين بتنوع الموضوعات والأساليب، فنجد أنه قد حذف المسند أو المسند إليه في الجملة الاسمية، كما يحذف في الجملة الفعلية المسند والمسند إليه معا ليبقي المفعول دالا عليهما، وقد يحذف واحد منهما فقط، كما يحذف في مرات أخرى المفعول به، والنعت والمضاف، ويدور الحذف حول محورين رئيسين:

2-1-الحذف في الجملة الاسمية:

بما أن الجملة الإسمية تتكون من ركنين مبتدأ وخبر وبالتالي فالحذف يشمل هذين الركنين لا غير، لذلك اخترنا بعض النماذج التي مسها الحذف في كليهما، بداية بـ:

أ-حذف المسند إليه (المبتدأ):

بُنيت الجملة الاسمية على ركنين أساسيين هما المسند إليه وهو المبتدأ والمسند وهو الخبر، والاستغناء عن أحدهما يعد انزياحا، ومن نماذج حذف المبتدأ (المسند إليه) قول الشنتري:

مُـــخْـبِــرٌ عـن مـــا   قَدْ رأى مِنْ مَعْرُوضَاتي

---

[1]- أبو بكر عبد القاهر الجرجاني النحوي. دلائل الإعجاز. ص146.

[2]- نفسه. ص303- 304.

كَائِـــــــنٌ بَائِـــنٌ لَيْسَ إِلَّا مَعْلُـــومَـاتِــي
قَدْ ظهَرتُ فِي مِرْآتي عِندَ رَمْي للمنْــسَـاتِـي[1]

يتحدث الششتري عن التجلي الإلهي موضحا أن الحقيقة المطلقة لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال الفناء في المعرفة الإلهية التي تُعد في حد ذاتها كتاب مغري، وكل صفحة منه تدعو للتأمل بعمق في الذات المتجلية كمرآة عاكسة لكل شيء في الوجود، إلا أنه لا يمكن الوصول لمظاهر هذه الحقيقة إلا بعد العزوف عن المغريات، وبالتالي فكل ما يراه ويدركه الإنسان هو انعكاس للحقائق، ولطرح هذه الفكرة خرج الوشاح بالكلمات من معناها المألوف إلى معاني صوفية بحتة، مركبا إياها بطريقة معتمدة على الذكر مرة وعلى الحذف مرات أخرى كما حذف المبتدأ هنا في حين أن كل مطلع في السطرين الأولين وقع مسندا لمسند إليه محذوف يدل عليه السياق تقديره الضمير المنفصل الغائب (هو)، فنقول: (هو مخبر) (هو كائن)، وتجلى الحذف أيضا في قول ابن عربي:

بَدْرٌ حَلَاهُ الدَّرَارِي بَيْنَ الجَوَانِحِ سَارِي لِمَنْ يُدْنِيهِ شَيَ عَلَى دُنُوِ المَزَارِ[2]

فالوشاح يصف محبوبه ويثني عليه فذكر الخبر (بدرٌ) وحذف المبتدأ الذي يدل عليه السياق، وتقديره (هو) أو (ذاك)، وقد منح الحذف للموصوف قوة وحيوية وأضفى على الموشح جمالا فنيا فائقا.

وإلى جانب حذف المبتدأ نجد في بعض الموشحات ظاهرة حذف اسم كان أو احدى أخواتها نحو قول ابن عربي:

رَأَيْتُ عِندَ السَّحَرْ رؤْيَا مِنَ الوَحْي المُبِينِ انْزَالًا
علَى قُلَيبِ أَمــرِ حَالاً وقَوْلاً أنْ يـــكـون فعالاً[3]

الوشاح استهل موشحته بهذا المطلع الجميل المتناسق الذي يسرد فيه تجربة صوفية مكثفة عاشها في وقت السحر، لما نزل عليه الكشف الإلهي على قلبه، موجها إياه إلى ضرورة الجمع

[1]- أبو الحسن الششتري. ديوان. ص118.
[2]- ابن عربي. ديوان. ص82.
[3]- ابن عربي. ديوان. ص124.

بين الحال (المشاعر) والأقوال(الإلهام) والأفعال(التنفيذ) فأورد الناسخ (يكون) وحذف اسمه تاركا للمتلقي أمر تقديره جوازا بالضمير المتصل هو.

ب-حذف المسند (الخبر):

يعمد الوشاحون إلى حذف المسند بدرجة كبيرة، وهذا ما يؤكده الششتري في قوله:

قُلْتُ مَن السَّاقِي فقَالَ الذِي   قَالَ فِي الطُّور لموسَى أنَا[1]

فضمير المتكلم (أنا) في محل رفع مبتدأ، والخبر محذوف اقتضاه السؤال (من الساقي؟) والتقدير (أنا الساقي)، وباعثُ الحذف هنا معيار نفسي يُفصح عن فرحة الششتري بالوصال بعد السكر ما جعله يقوم بخلخلة ترتيب الألفاظ بغية لفت الانتباه إلى أهمية المعاني.

ويقول ابن عربي في موشحه:

مَرّ بي في لَيْلَةٍ لَيسَ لَـــهَـا

آخرٌ والصُّبْحُ قَدْ جَلَّلَـــــهَـــا

والذِي حَرَّمَــــــهَـا حَـلّلَـــهَـا

وانتدى يَطْلُبُ وَصْلّى واتكى   وَمَضَى إذًا وَمَضَا لَمْ يرْجِعِ[2]

يعبر الوشاح عن التجلي الإلهي الذي برز في لحظات معينة ثم غاب دون عودة دلالة على بعض التجارب الصوفية العابرة التي يعيشها الصوفي ثم تمضي تاركة أثرا عميقا في نفسه، لذلك خرج من التقرير إلى الإيحاء عن طريق حذف خبر الفعل الماضي الناقص (ليسَ)، واكتفائه بذكر اسمه (آخرٌ) وقد تكون علة حذفه للمسند هي للاهتمام والعناية به، وجعل القارئ شريكا في عملية التحليل ومن ثم الإبداع.

ونجد الحذف أيضا في مقام آخر اقتضته طبيعة الموضوع نحو قول ابن عربي:

وَكَيْفَ لَا وَأَنْتَ مِنِّي   بِمَكَانِ السِّرِّ الأَكْمَلِ

فبمَع الحَقِّ تسْــمَـع   وَبِأَمْرِالأَمْرِ يَنْــزِلِ[3]

1- الششتري. ديوان. ص253.

2- ابن عربي. ديوان. ص366.

3- نفسه. ص85.

من المعروف أن أفكار ابن عربي تتراوح بين الفلسفة الصوفية والروحانية، مما يجعلها عميقة وغامضة بحاجة دائمة إلى تأويل وتفسير وإعادة نظر، وها هو في موشحته هذه يخوض غمار الحديث عن العلاقة الروحية بين الإنسان والحقيقة المطلقة التي سماها بالسر الأكمل، مشيرا إلى أن الأوامر الكونية لا تنزل إلا بأمر من الله، فذكر في قفل الموشحة المبتدأ الذي ورد ضمير فصل (أنت) وخبره محذوف تقديره كائن أو موجود، ويضيف أيضا:

لِلَّهِ عَبْدٌ   لَمْ يُرِدْ سِوَى

أَنَا عَهْدٌ   يَحْمِلُ اللوَى[1]

نلاحظ في دور هذا الموشح أن لفظة (عَبْدٌ) هي مبتدأ نكرة مرفوع، (لِلَّهِ) لفظ جلالة جار ومجرور متعلقان بخبر محذوف تقديره كائن أو موجود، لأن الوشاح يعبر عن الروحانية الصوفية العميقة التي تكون حين يخلص العبد إخلاصا مطلقا لله، ويستسلم لإرادته لدرجة أنه ينكر ذاته ويراها مجرد وسيلة لحمل الرسالة الإلهية.

ج-حذف خبر كان:

مما يظهر في الموشحات الصوفية هو حذف خبر كان في أغلب الأحيان، مثلما فعل هنا ابن عربي في موشحه:

فِي ل يَكُنْ أتَانِي الرَّسُول

فلاح فِي المَحْيا السَّبيـل

وَكَانَ لِي بذاكَ دَلِيـــــلُ[2]

فلفظة دليل وردت اسم كان مرفوع مؤخر لأنه نكرة، وخبره محذوف تقديره كائنا أو موجودا، وهو في صدد حديثه عن الرسول أو المرشد الروحي الذي أتاه من الحق ليرشده عن معالم الطريق.

ويضيف الششتري قوله:

---

[1]- نفسه. ص365.

[2]- ابن عربي. ديوان. ص88.

يــــامَــنْ خَفِـــيَ وَلَـمْ يـزَلْ   مَا أَبْيَنَكْ مَا أَظْهَرَكْ

إنْ كَان تَغِيبْ عَنْ بَصَرِي   بِعَيْنِي قَلْبِي نُبْصِرُكْ[1]

يتراءى لنا في السطر الأول حذف خبر يزل وتقدير الكلام (يامن خفي ولم يزل خافيا) والمخاطب هو الذات العليا التي هام في حبها لدرجة أن غيابها عن عينيه لم يضر به؛ لأنه يبصرها بعين قلبه أي بصيرته ووعيه الداخلي وهو تمام المحبة والاكتفاء، وتوسم هذه الحالة عند الصوفية بشهود القلب، والقلب عندهم هو موضع النور الإلهي الذي من خلاله تُرى الحقائق الغيبية، وما استحضاره لثنائية الخفاء والظهور والغياب والحضور إلا لأجل إبراز عظمة الله وتجلياته المتعددة في الكون.

وقد يُحذف الاسم والخبر معا مثلما جاء في قول الششتري:

وَقَدْ تَقَدَّمْتُ بالمكينِ   كُنْ لي لَا أبْقَى عَلَى[2]

المحذوف هنا هو اسم وخبر كان على السواء، والأصل (كن لي أنت موجودا أو كائنا) وتعلق الجار والمجرور بالخبر المحذوف المتمثل في فعل الكينونة، للتعبير عن تواضعه وضعفه أمام صاحب التمكين والقوة . أي الله . الذي يلجأ إليه في سعيه الروحي.

2-2- الحذف في الجملة الفعلية:

بُنيت الجملة الفعلية على مسند (فعل) ومسند إليه (فاعل) إضافة إلى متممات الجملة المتعددة.

أ-حذف الفاعل:

شاع كثيرا في موشحات الششتري حذف الفاعل ومن بعض أمثلته قوله:

فاطْلُـــبْ علَيَّــا لديَّــا   واشْربْ هَنيا مَرِيا   خمرًا قديمًا جليًّـا

اشَارَاتِي مِنِّي فِيا فَاعْلَــمْ

ولَاَ ترد ليا ثاني فافْـــهَـمْ

---

[1]- الششتري. ديوان. ص150.

[2]- نفسه. ص251.

عَينُ الجَمْعِ أنَا كُلِّي فالزَمْ

فَـــخَــلِّ هُـــو وهِـــــي واتْرُكْ لزَيدٍ ومِيَّــا وطِبْ واعْشَقْ بَنِيَّا[1]

الملاحظ في هذا المقطع من الموشحة هو حذف فاعل كل الأفعال الواردة فيه (اطلب، اشرب، اعلم، ترد، افهم، الزم، خل، اترك، طب، اعشق) وتقديره بضمير المخاطب (أنت) الذي يمثل السالك الذي يوجه له الخطاب ويدعوه إلى شرب الخمر القديم الجلي المُشير به إلى رحيق المعرفة الإلهية الذي لن يصل إليه إلا بعد تخلصه من شوائب نفسه، وجل التمايزات المادية.

يقول ابن عربي:

قَادَتِي جَاءَ الَّذِي صَيَّرُكُم جُمْلَتِي[2]

قد تم حذف فاعل للفعل صيركم جوازا وهو ضمير مستتر، ويضيف أيضا:

لَمَّا أتى طَالباً يَبغى الإزارَ والردَا

وَلَى به هارباً ربُّ النَّدَى والـنـدا[3]

أتى ولى كلاهما فعل ماضي لفاعل محذوف تقديره ضمير مستتر تقديره هو، دلالة منه على التباين بين الطلب والهروب، فالسالك حين طلب الرداء والإزار اللذان يعكسان الزهد وطلب التزكية الروحية والحماية الإلهية وحين لم يجد المطلوب نكص وتراجع عن الطريق.

ب-حذف الفعل والفاعل معا في الجملة:

تعددت مواضع حذف المسند والمسند إليه في الموشحات الصوفية، ومن أمثلة ذلك قول الششتري:

مُنيْةَ القَلْـبِ عَبِيدُكُــمْ هَــيـمَــانُ

بُغْيةَ الصَّبِّ أَنْ يُكْتبَ مِنَ الغِلمَانِ[4]

[1]- الشتري. ديوان. ص187.

[2]- ابن عربي. ديوان. ص84.

[3]- ابن عربي. ديوان. ص125.

[4]- الشتري. ديوان. ص129.

الكلمتان في بداية البيتين(مُنيْةَ، بُغْيةَ) وردتا مفعولا مطلقا لفعل وفاعل محذوفين، حيث أعطى الأولوية للمنية التي يوضح من خلالها أن غاية العبد العاشق المشتاق لله هي القرب منه بأي وسيلة أو تضحية.

وتكرّر الأمر ذاته في سمط من أسماط موشحة أخرى:

حُبًّا وشَوْقًا للمَلِيكِ العَادِلِ[1]

فلفظة (حبا) وردت مفعول مطلق، عامله الشاعر معاملة المفعول به المحذوف تقديره (أكن أو أتوق).

ج-حذف فعل النداء:

ومن محذوفات وشاحي التصوف في نصوصهم فعل النداء نحو قول أبي الحسن الششتري:

أشْكُوكَ يَا سَيِّدِي بحَالي   حَالي كَمَا تَرَى[2]

وقول ابن عربي:

يَا سَائِلي عَنْ كُنهِ مَا أَجْمَلْ
من حبّ مَوْلَى لمْ يزلْ يحْملْ
فَقُمتُ أشْـــدُوهُ كـمَـا أنْـزلْ[3]

المحذوف في المثالين هو فعل النداء ونيابة الياء عنه، اختصارا وتنبيها، (يَا سيدي) (يا سائلي) فأداة التنبيه قد قامت مقام الفعل (أدعو أو أنادي)، بما يحمله ذلك النداء في المثال الأول من تعبير عن ضعف حاله الروحي أمام الله أو المرشد الروحي وكله استسلام وافتقار وتواضع، كونه على دراية بأنه ليس بحاجة إلى الكلام والإفصاح لأن حالته معروفة ومرئية عنده، أما ندائه في المثال الثاني فهو حوار مع السائل عن لبّ أو سرّ الجمال الحقيقي في الوجود، مجيبا إياه بأن الجوهر الإلهي هو الشيء الذي ينطوي على كل آيات الجمال ولا يمكن

[1]- نفسه. ص227.

[2]- نفسه. ص251.

[3]- ابن عربي. ديوان. ص200.

وصفه، ولا يمكن إدراكه إلا عندما يذوب العارف حبا في الله، حينها يعبر عن هذا الأنس الروحي بالشدو والإنشاد.

د- حذف حرف النداء:

إلى جانب حذف فعل النداء نجد حذف أداة النداء وهو أسلوب شائع عند الششتري، ومن ذلك قوله:

صَاحِ هَذِي الأسْرَارْ قَدْ أَشْعَلَتْ فِي الحَشَا مِنِّي النَّار[1]

نلحظ أنه حذف أداة النداء، إضافة إلى الحرف الأخير من الكلمة مع ياء المتكلم والتقدير (يا صاحبي) وهو منادى مرخم، ليلفت انتباه المتلقي ويضعه في حلقة الحوار الذي أجراه، معبرا فيه عن تأثير الأسرار على نفسيته وثقلها على كاهله، فهذه الأسرار تمثل الكشوفات الإلهية التي تجلى بها الله على قلبه، فأنارته وأشعلت فيه النار الروحية الملتهبة بالأشواق الحارة والمحبة اللامحدودة لله، حتى أصبح كتمانها صعب والبوح بها أصعب.

ويضيف أيضا:

"يَا وَاحِدًا لَسْ لَو نَظِير وَلَا مَثِيلَ وَلاَ شَبِيـــــه

وَمَنْ أَنِيس ذكْـــــــرَهُ نَقْطَعْ طَوِيلَ اللَّيلِ بِيه[2]

عمد الششتري إلى حذف فعل النداء في أثناء مناداته ومناجاته لمحبوبه . الذات الإلهية. من أجل أن يسلط الضوء على المنادى بلفظة (واحدا) التي تعود عليه وتستثنيه عن الجميع بالأسبقية والوحدانية الإلهية، وتنفي عنه فكرة الشبيه والنظير في كل شيء، فهو متفرد في ذاته وصفاته وأفعاله.

---

[1]- الششتري. ديوان. ص133.

[2]- الششتري. ديوان. ص151.

حذف الواصلات:

لم يقتصر الحذف على المحركات فقط، بل إن الواصلات أيضا نالت حظا عظيما في الحذف، لدواعي قد تتعلق باستقامة الوزن، أو رفع الالتباس، أو تخفيف الكلام أو حتى الرغبة في التغيير، ومن محذوفات هذه الروابط والحروف نذكر قول الششتري:

أَنَا فِي ذَا الهَوَى إِمَامُ عَصْرِي وَمُـحِـبُّ المُــجُـونِ[1]

الوشاح في مقام افتخاره بنفسه حيث يرى أنه المرشد الروحي في عصره، الذي يوجه ويقود السالكين إلى الحب الإلهي، والمتحرر من الحواجز الدنيوية، والمتمرد الروحي على سائر القيود المفروضة من العالم الخارجي في سبيل تحقيق الفناء في الله، لذلك حذف حرف الهاء من اسم الإشارة (هذا) للتنبيه ولفت الانتباه لأهمية الفكرة المطروحة.

ويضيف:

كُلُّ الاسَامِي لِي قُشُــور وَذَاتِي هِ عَيْنُ الخَبَرْ[2]

حذف الششتري الياء من ضمير الغائب المؤنث (هي) للدلالة على أن الجوهر الداخلي هو مصدر العلم واليقين والمعرفة الروحية، بينما الأسماء المستعملة ما هي إلا جزء خارجي لشخصية الإنسان وكينونته ولا يمكن أن تُقاس الهوية الحقيقية بها.

يقول:

أَنْتَ إِلَّا مَعَ حقِّكَ فَرْدٌ دُونَ شَبِيهٍ[3]

والملاحظ هو حذف الحرف (ما) في أثناء تعبيره عن وحدانية الله وتنزهه عن أي مثيل، وعن عدم مقدرة الإنسان الوصول إلى الحقائق إلا بعد تسليمه الكامل بهذه الوحدانية وإدراكها ومن ثم الاعتراف بها.

يقول الششتري في موشحه:

---

[1]– نفسه. ص91.

[2]– نفسه. ص149.

[3]– نفسه. ص127.

دَعْني يا سَالِـي لَـو ذقـتَ سَلْسَـالـي
عَرفْتَ حَالِـــي والــذي فِـي بَـالِـــي
لَو ذُقْتَ كَاسِـي في الهَوى يا صَـاحِ
شمَمْت آسِـــــي وبُـــحْـتَ بـــالـــرّاحِ
تَلْبس لِباسِـــــي وَتَــرَى مِــصْبـــاح[1]

استغنى الششتري عن الجار والمجرور في سائر الموشحة، والتقدير (من سلسالي)، (من كاسي)، (من لباسي)، وهذا بغية الحفاظ على الوزن، وتناسق القافية وتحقيق الجمالية الفنية على مستوى الموشحة التي يدور موضوعها حول التجربة الروحية وما فيها من مراحل يمر بها العارف ولا يمكن له أن يصفها مسبقا بالكلمات إلا بعد أن يتذوقها ويخوض غمارها ويختبر نفسه في العشق والتجلي الإلهي على حد سواء.

حذف تمييز كم: ناهيك عن حذف تمييز (كم) هذه الظاهرة التي سيطرت على كل الجمل التي ورد فيها التمييز، نذكر منها ما ورد في موشحة أبي الحسن الششتري:

كَمْ نـهَاكَ السُّرُورُ والحُزْن
كَمْ يَرَاكَ الزَّمَانُ وَالأيْـــن
كَمْ سَبَاكَ الدّنوُ وَالبَـــيْن[2]

تم حذف تمييز كم في كل سمط من أسماط هذا الدور لإثارة المتلقي، وتغيير نمطية الطرح في الوقت ذاته، فالتجربة الروحية التي يعيشها العارف بكل تقلباتها، من سرور إلى حزن، ومن قرب إلى بُعد ومن مكان إلى زمان كلها أحوال روحية تواجه العارف في طريقه الصوفي، وتسهم في تطهير قلبه لأجل بلوغ الحقيقة الإلهية.

حذف الوشاحون هذه الألفاظ عن قصد لأنهم على دراية أن محتواها المفهومي بإمكانه أن يُقوم في الذهن أو يُغير ويُعدّل بوساطة العبارات الناقصة، لذلك سعو كثيرا وراء هذه الظاهرة

[1]- الششتري. ديوان. ص365.
[2]- الششتري. ديوان. ص163.

اللغوية التي تعددت دواعيها في موشحاتهم، من حفاظ على الوزن مرة، وتحقيق جمالية القافية ومنه جمالية الموشح مرة أخرى، إلى تحفيز المتلقي ودعوته للمشاركة الفعالة في إيجاد المحذوف بواسطة القرينة الدالة على الحذف، إضافة إلى الايجاز وتفادي التكرار.

3- الالتفات:

كثيرة هي الظواهر التي طُرقت من قبل اللغويين والبلاغيين والنقاد القدماء والمحدثين على حد سواء، ولعل الالتفات من بين هذه الظواهر التركيبية التي تلعب دورا بالغا في إضفاء الصبغات الجمالية المتنوعة على النصوص الأدبية، حيث تزينها هذه الأخيرة وتبعث فيها الحيوية والحركة أثناء تنشيطها لذهن المتلقي بنقله من زمن إلى آخر، ومن ضمير إلى عدة ضمائر ومن خطاب إلى خطابات كثيرة ومتنوعة ومفتوحة.

والالتفات له صلة وثيقة بظاهرة الانزياح اللغوي، وها هو ابن الأثير يستهل كلامه عنه قائلا: "وهذا النوع وما يليه هو خلاصة علم البيان التي حولها يدندن وإليها تستند البلاغة، وعنها يعنعن، وحقيقته مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله، فهو يقبل بوجهه تارة كذا وتارة كذا، وكذلك يكون هذا النوع من الكلام خاصة، لأنه ينتقل فيه عن صيغة إلى صيغة، كانتقال من خطاب حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر، أو من فعل ماض إلى مستقبل أو من مستقبل إلى ماض، أو غير ذلك مما يأتي ذكره مفصلا"[1]، فهو إذن "يشمل التنويع بين الضمائر والانتقال من معنى إلى معنى، كما يشمل معاني الاعتراض والرجوع والتتميم أو الاحتراس أو الاستدراك"[2]

تختلف صور الالتفات وتتعدد أنواعه من التفات بالضمير إلى التفات بالفعل، ثم التفات بالصيغ، ولعلنا في هذ المقام سنسلط الضوء على الالتفات الضميري و الالتفات الفعلي لكونها الأكثر استخداما من قبل الوشاحين الصوفيين.

1- ضياء الدين بن الأثير. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. ص167-168.

2- حسن طبل. أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية. دار الفكر العربي. القاهرة. دط. 1418هـ- 1998م. ص20.

3-1- الالتفات الضميري:

ويقع هذا النوع بين ضمائر التكلم والخطاب والغيبة، وقد وظفه ابن عربي في بعض موشحاته، من بينها الموشحة التي أخذنا منها هذا المقطع القائل:

في الطور طَارَ عَنِّي فُؤَادِي

فَلَــمْ أَزَلْ عَلَـيـــــهِ أُنَــادِي

أَضْنَانِ هَجْرُكَ المُـتـمَـادِي

فَقَالَ لِي الوِصَـــالُ قريـــبُ   يَا أيهَا الصَفيُّ الحَبِيبُ[1]

فالوشاح في مقام الحديث عن الرب الأعلى الذي تاهت لأجله النفوس من شدة شوقها إليه، فجاءت موشحته التفاتا من البداية إلى النهاية، إذْ أنه ابتدأ الكلام في هذا الدور بصيغة الغائب (هو طار) ثم التفت إلى المتكلم المذكر(لم أزل) ليتركه ويميل إلى صيغة الغائب المفرد (أضناه)، فيعود بعده إلى ضمير الغائب مرة أخرى(فقالَ)، ثم إلى المخاطب (أيها)، وهكذا دواليه حتى ينتهي في خرجة الموشحة بالضمير الغائب.

والموشحة ككل تتحدث عن رحلة السعي التي يعيشها المتصوف في البحث عن التحقق الروحي، حيث يعيش صراعا روحيا بين الوصل والهجر مما يخلف له معاناة يُقاسي ويلها فلا يجد حلًّا أمامه سوى الصبر ومناداة رب العالمين، لتهدأ نفسه بعد كل نداء ويتهيأ له أن الفرج آت، والوصال قريب والله أقرب إلى عباده الصالحين.

ويضيف في موشحة أخرى:

لمــا أتَـــى عُـــدْنَا   ولَمْ نَقُلْ مَا هُو

وَأَرسَـلَ الــمـزنـــا   قَالــتْ أَمـــوَاه

ولـــــمْ يـــكـــــن   إلَّا بـــكــــنَّ   لــيعلَــمـن

إن الأمُـــــــــــورَ   عِندَ الصُّـدُور   مِن الشكـورِ

تَــــجْـــري بِــــلَا   حَـصْرٍ إلــى   وَادِ الــعُلَـــى

---

[1]- ابن عربي. ديوان. ص88.

فَمَا ترى إلَّا الَّذِي أَدْلى إلى العَلـيـــمِ بِالحُجَّة الأولَى
إنِــــي أنَــا الـعَبـــدُ كَمَا هُو الرَّبُّ[1]

فقد التفت الوشاح من الغائب (أتى)، إلى المتكلم (نَقُلْ)، ثم عاد بطريقة سلسة إلى الغائب (أرسل)، (قالت) (تجري)، ليُحول الحديث إلى المخاطب (ترى)، ثم إلى المتكلم (أنا) لينتقل بصورة عكسية مباشره لضمير الغائب (هو)، وهذا ما حقق رؤية جمالية أخرجت الموشح من فضاء ساكن إلى فضاء يعجّ بالحركة، والتنقل المفاجئ بين الأزمنة، والنشاط والحرص الذي يبديهما المتلقي بعدما لُفت انتباهه، وشُدّ سمعه، وزاد اهتمامه، وتواصل سعيه لفتح أبواب التأويل واستجلاء الدلالات الموجودة في النص الذي يعد كتلة من الرموز، ذلك أن موضوع الوحدة الوجودية والبحث عن الحقيقة الإلهية المطروح في ثنايا الموشحة يستدعي التلميح لا التصريح، وابن عربي يعبر عن التجليات الإلهية التي تظهر من خلال الكلمات والأسرار الروحية التي يصعب فهمها، بل لا يمكن فهمها إلا عن طريق الإلهام والفتح الإلهي الذي يبعثه الله إلى القلوب الطاهرة الزكية، والمستعدة لهذا الفتح.

ويقول ابن عربي:

إني إذَا مَا أَتُوبُ إليه لاَ من ذنوبٍ لاَ أُقيمُ
لمْ يَدْرِ مَا قَالَــهَـا
إلَّا الَّذِي نَالــهَـا
فَلَا تَقُلْ مَا لَـــهَـا
فِيهَا لِسرِّ الحَبيبِ مَعنى بَديعٍ عَجيبٍ مُسْتَقِيم[2]

يحيلنا ابن عربي في هذا المقطع إلى مشهد خطابي يعبر فيه عن التوبة الروحية التي قام بها، موضحا أن توبته ليست توبة روحية من الآثام والخطايا الظاهرية، وإنما هي توبة تحمل رجوعا حقيقيا إلى الله بعد تشتت وضياع وغفلة، والجدير بالإشارة أن هذه التوبة تكون شخصية؛

[1]- ابن عربي. ديوان. ص110.
[2]- نفسه. ص184.

أي لا يفهمها إلا من جرّبها بنفسه واختبر الرجوع الروحي والأنس بالله، وهكذا تتعدى التوبة مجرد العزوف عن المعاصي لتصبح عملية روحية بحتة، مستعملا في توضيح هذه الفكرة الصوفية العميقة ظاهرة الالتفات الضميري من خلال الاستهلال بضمير المتكلم (أَتُوبُ)، وسرعان ما انتقل إلى الغائب المذكر (لم يدر)، ليتحول بطريقة سلسة إلى المخاطب (تقلْ) بغية تنشيط ذهن المتلقي وبعث الحركة فيه.

3-2- الالتفات الفعلي:

وقد استخدمه الوشاحون بصورة مكثفة في ثنايا موشحاتهم لتزيينها وإعطاء الانزياح لها، فمثلا يقول الششتري في دور هذا الموشح:

خَافَ أَنْ يُقْطَفَ حَـمَـاهُ بِـعـيـنِــهِ
كالقَنَـا المْــذي يَحُومُ عَـلَـى الـوَردِ
مُنيـــةَ الـقَـلْـبِ عَبيـدُكُـمْ هَـيـمَـانُ
خَلِ مِنْ عَـتَـبِ وَدَعْ عنْكَ مَا كَان[1]

لا يخفى ما في هذه الموشحة من تعبير عن شدة الصبابة والهيام بمحبوبه . الذات الإلهية. التي يمنحها صفات إنسانية بهذا الغزل العذب، ويصور حالة انسياقه وراء الأنوار الروحية وهيامه وتسليمه التام لإرادته محبوبه، بعيدا عن متعلقات الماضي وعتابه بألفاظ عذبة مستخدما أسلوب الالتفات عدة مرات فمثلا استهل هذا الدور بالزمن الماضي(خَافَ) ليتوجه مباشرة إلى الزمن الحاضر (يحُومُ) لينتهي بصيغة الأمر (خَل، دَعْ)، وهذا التحول السريع في الانتقال بين الضمائر أضفى على الموضوع جمالا وحيوية.

ويضيف الششتري في دور هذا الزجل:

اسْمَعْ كَلَامِي وَالْتَهِمْ إنْ كُـنْـتَ تَـفْـهَــمْ
لِأَنَّ كَنْزِكَ قَدْ عَـرَى عـنْ كُـلِّ طَـلْـسَم
مِنْهُ المُكَلِّمُ وَالكَلِيــمُ عَلى طورِ الافْهَامْ[2]

---

[1]- الششتري. ديوان. ص129.

[2]- نفسه. ص268.

انتقل من صيغة الأمر (اسْمَعْ) إلى الأمر (الْتَهِمْ) ليلتفت مباشرة إلى الماضي (كُنْتَ) ليعود بالخطاب إلى زمن الحاضر (تَفْهَمْ)، ثم يعود به ثانية إلى الماضي (عَرَى)، وقد اختار هذا الأسلوب في خطاب المُرِيدِ الراغب في خوض غمار التصوف، ليوجهه نحو الطريق بنصائح مفعمة بالحركة، تجعله يتلقاها بسهولة، ويستنبط معناها بذكاء، من بينها دعوته للتفكر والانتقال من المظاهر الحسية إلى الحقائق الروحية، والاستعداد الروحي لفهم هذه الحقائق التي تكمن وراء الألفاظ.

ومن هذه الأمثلة يتضح أن أسلوب الالتفات يؤثر في السامع ويحثه على التركيز وتفادي الشرود، "لأن الكلام إذا نُقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك لحسن تطرية لنشاط السامع، وايقاظا للإصغاء إليه من اجرائه على أسلوب واحد"[1]، وهكذا استمر الوشاحون في باقي موشحاتهم على نطاق أوسع، يبدعون وينوعون، ويوظفون ما أمكن من الأساليب والظواهر وينقلون الكلام من كفة إلى أخرى حتى يؤثروا في السامع أيما تأثير ويحثونه على المتابعة، ويحركون آفاقه الذهنية في استنباط المعاني المستترة التي رموا إليها.

إن المتأمل في موشحات المتصوفة يلاحظ أنهم وظفوا هذا النوع من الانزياحات بشكل مبالغ فيه، حتى أنه يمثل ملمحا أسلوبيا هاما لا غنى عنه، وسمة تميز أغلب موشحاتهم، وتكشف عن قدرة لغوية هائلة لدى المبدعين في تزيين موشحاتهم بأجمل الأساليب وتلوين خطاباتهم بأنماط مختلفة، جعلتها تظهر في صورة أكثر جمالا، وأبلغ معنى.

فوزعوا هذه الظواهر في متون موشحاتهم بين تراكيب اسمية دالة على الاستقرار والجمود لخلو الاسم من الزمن، ما يجعلها تُعطي لونا من الثبات، في حين أن التراكيب الفعلية تنبض بالحركة وهذا راجع لكونها تستهل بالفعل الذي لا يخلو في حد ذاته من عنصر الحدث والزمن.

كما أثرت الأساليب الخبرية بمؤكداتها وأضربها، والأساليب الإنشائية بأنواعها وفروعها على الموشحات إلى حد بعيد، وأضفت عليها لمسة جمالية لا نظير لها، إلى جانب ظاهرة

---

[1]- الزمخشري. الخوارزمي. تفسير الكشاف. دار المعرفة. لبنان. ط3. 1430هـ- 2008م. ص29.

التقديم والتأخير التي حركت كيان الجُمل والكلمات بشكل أدى إلى خلخلة التراكيب اللغوية ككل، وجعلها تخرج عن النمط المعتاد.

الفصل الخامس:

رمزية البنية الدلالية في مستوى المعجم والدلالة

أولا- معجم الرموز الصوفية في الموشحات والأزجال

1- رمز الخمرة

2- رمز المرأة

3- رمز الحب الإلهي

4- رمز المقامات والأحوال

ثانيا- الحقول الدلالية في الموشحات والأزجال الصوفية

1- حقل ألفاظ الدين

2- حقل ألفاظ الطبيعة

3- حقل أعلام التصوف

ثالثا- التناص ودلالاته في الموشحات والأزجال الصوفية

1- التناص الديني

2- التناص التاريخي

3- التناص الشعري

تمهيد:

تطلعنا اللغة العربية منذ نعومة أظفارها، على مقدرتها في اشتقاق المفردات، ما جعلها تُصنف ضمن أكثر لغات العالم اشتقاقا، وانتاجا وغزارة من حيث ألفاظها ومعانيها التي تتحور وتتشكل خدمة لمدلولاتها المتغيرة باستمرار تبعا للتغيرات الاجتماعية والحضارية وكذا الثقافية التي يمر بها ناطقوها ومستعملوها.

والكلمة في اللغة العربية إلى جانب دراستها تركيبا وبنية وصوتا تبقى بحاجة إلى دراسة تهتم بجانبها الدلالي ذلك أنها تحمل في جعبتها معاني عديدة ذات دلالات متنوعة، أضف إلى ذلك السياق الذي يشدُّ حصون هذه الكلمة ويربطها بدلالاتها المعجمية، حيث أن مدلول الكلمة في النثر غير مدلولها في الشعر؛ لأن هذا الأخير فضاء واسع تخرج فيه الكلمات عن السيطرة، وتنزاح من إطار التصريح إلى التلميح، ومن البساطة إلى الغموض، ومن إطارها التقريري الصريح إلى أبنية مركبة وكتل معقدة ومتشابكة تتفاعل فيما بينها فتظهر النواتج، وتتوارى المعاني وتتزاحم الدلالات، وهذا بالنسبة للشعر في عمومه، أما إذا أسقطنا الفكرة على النصوص الشعرية الصوفية فإن الحديث عنها ذو شجون.

فالنص الصوفي قصيدة كان أم موشحا أم زجلا يستدعي التأويل بالضرورة؛ لأنه يعتمد الرمز بالدرجة الأولى، ذلك الرمز المستوحى من شعر العذريين، أو شعر الخمريين، ما جعل زوايا النظر متعددة، والقراءات مختلفة، وبالتالي خرج التحليل عن إطار متفق عليه، بل كل قراءة تحتمل تأويلا مختلفا عن السابق واللاحق، ومنه يبقى النص مجالا مفتوحا لاستنباط معاني جديدة، وتأويلات لا حصر لها، وعلى العموم سنحاول من خلال هذا الفصل دراسة الموشحات والأزجال من جانبهما المعجمي والبحث عن الخصوصية التعبيرية في معجمهما الشعري، وتصنيف مفرداتهما إلى حقول دلالية، واستخراج أكثر الرموز الصوفية اعتمادًا من قبل الوشاحين والزجالين المتصوفة، مع البحث عن تجليات التناص بشتى صوره في متون موشحاتهم وأزجالهم الصوفية.

أولا– معجم الرمز الصوفي في الموشحات والأزجال:

وجد الشعراء المتصوفة في الرمز ضالتهم، لكونه الوسيلة الأجدر للتعبير عن تجربتهم الصوفية التي تعجز اللغة العادية عن الإلمام بها، والأقدر على التوسط بين البوح الشعري وكتمان المجاهدات والأسرار الروحانية، لذلك يجد المتأمل لأدبهم بنثره وشعره أنّه كتلة غريبة ذات نمط عجيب، غامضة في شكلها وأكثر غموضا في مضمونها، تقوم على الإشارات والرموز التي تبعده عن التصريح وتقربه إلى التلويح.

ونظرا للميزات الفنية الكثيرة التي يتلَبَّسُها الرمز اتخذه الشعراء بصفة عامة والمتصوفة على وجه الخصوص مطية، وجعلوه أداة أساسية في التعبير عن عواطفهم وأحوالهم النفسية، وقناعا ساترا لأمورهم السياسية والاجتماعية، وحتى أفكارهم التي لا يمكن البوح عنها لذلك "نجد الرمزية شاعت شيوعا كثيرا في كتابات المتصوفة نثرها وشعرها، وقد يكون الصوفية مضطرين لتوظيف الرمز لأن الضرورة ألجأتهم إليه لأجل التعبير عن معان ومشاهد وإحساسات نفسية لا عهد للغة بها ولا بالتعبير عنها"[1] وقد استخدم المتصوفة الرمز الصوفي لما يحمله من دلالات تتماشى وتجربتهم الصوفية، وما اختيارهم للرمز خبط عشواء وإنما عن قصد وإرادة، ونجد عبد الحكيم حسان يلخص أسباب تشبث المتصوفة بالرمز في سببين رئيسين هما:

الأول: أن كثيرا من نزعاتهم يخالف ظاهر الشريعة، فلا يمكن الإفصاح عنها خوفا من سلطان الفقهاء الذين كانوا يتتبعون الصوفية في كل زمن بالنكير والتشهير ويحاولون الزج بهم في محاكمات تنتهي في بعض الأحيان بقتلهم"[2]، فما إن تعدى أحدهم حدوده إلا وضُرب أو سجن أو أعْدِم.

---

[1]– ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي. الأدب في التراث الصوفي. ص185.

[2]– عبد الحكيم حسان. التصوف في الشعر العربي الإسلامي. ص96.

والثاني: أن اللغة العادية تَقْصر على أداء كل ما عندهم من معان؛ لأنها معان تقوم على الذوق أكثر مما تقوم على المنطق"[1]، وهو ما جعلها لا تكتفي باللغة العادية البسيطة.

ولذلك يجب الأخذ في الحسبان أن الرمز كان في الماضي، ولا يزال في الحاضر جسرا يعبره الصوفية للانتقال من عالم المحسوسات إلى عالم المجردات، ومن الحضور إلى الغياب، كما يستعملونه أيضا في ربط المجهول بالمعروف، والقريب بالبعيد، وعالم الغيب بعالم الشهادة، والباطن بالظاهر، لذلك جاء شعرهم كتلة مكثفة بطاقة تعبيرية مخزنة لعديد من الدلالات التي تحتمل عشرات من التأويلات، فتتسع الرؤيا وتتضح المفاهيم، وتُثْرَى المعاني بسهولة ودقة وايجاز، ودون أية تنافر أو قطيعة بين الكلمات المتناقضة والمفاهيم المتعارضة.

إذن فالرمز هو "الأساس الذي يقوم عليه الأدب الصوفي، وللشريف الرضي كثير من الشعر الرمزي وشعر ابن خفاجة الأندلسي كذلك مزيج بالرمزية، ولشهرة الصوفيين بالغموض عاب الثعالبي على المتنبي ما في شعره من غموض وأرجع ذلك إلى استعمال ألفاظ المتصوفة وإلى استعمال كلماتهم المعقدة ومعانيها المغلقة"[2]، لأن ميدانهم يتطلب لغة غير مألوفة، ومصطلحات تتماشى وتجربتهم الصوفية التي تتسم بالكشف والمعرفة والخفاء والتجلي، وبالتالي: "لم يجد الصوفية وسيلة يمكن التعبير بها عن معانيهم وأذواقهم إلا الرمز الذي لم يجر على قاعدة واحدة سار عليها جميع المتصوفة، وإنما اختلف باختلاف الموضوعات التي تناولوها"[3] إذ تتناثر في قصائدهم بكثرة بالغة، لتعبر عن مضامينهم القائمة بالدرجة الأولى على الحدس والذوق، لا المنطق والعقل، ومن بين أكثر الرموز استخداما من قبلهم نجد رمز المرأة، ورمز الخمرة، ورمز الرحلة ورمز الطبيعة ..ولعل من تمام الدراسة أن نستحضر بعض الرموز الواردة في موشحات وأزجال المتصوفة بداية بـ:

---

[1]- نفسه. ص96.

[2]- علي الخطيب. اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن العربي. ص14.

[3]- عبد الحكيم حسان. التصوف في الشعر العربي الاسلامي. ص96.

1-رمز الخمرة:

شهدت الخمرة حضورا كثيفا في أشعار المتصوفة كيف لا !...وهي شمس لا تغرب عن سماء إبداع المتصوفة، ونور لا ينطفئ بريقه، ومطلب يتنافس من أجله النساك والزهاد، باذلون كل مجهوداتهم وأفكارهم بغية الظفر بسكرها، ولابد من التنويه إلى أنهم "قد استخدموا لفظ الخمر وما في معناه بمفهومات متعددة، كان من بينها الإشارة إلى الذات الإلهية، والإشارة إلى الأسرار والتجليات الإلهية، والإشارة إلى الحب الإلهي، والإشارة إلى حقائق الغيب، والإشارة إلى التصوف أو علم الحقيقة، وغيرها الكثير من المعاني"[1] الرائجة بينهم، والتي لا توجد في مجال آخر دون مجالهم أو فضائهم الروحاني.

وها هو الشّشتري ينظم موشحة طويلة عن الخمرة الصوفية يقول فيها:

زَارَنِــي مُنْيتـــي وَزَالَ البـــاسْ	وسَمـعْ بالوِصَـالْ
وَحضَرْ حَضْرَتِي ودَار الكَـاسْ	وبلغْـــتُ الآمـــالْ
وشَرِبنَـا وطابَـــتِ الأنفـــاس	مِن مُـدامِ حَـــلالْ
وحَبيبـــي أنْسِـــي ومشْكاتـــي	مَعي حاضِرْ قريـب
أي مُدَامَه وَأَيّ خَمْرَه وأيّ خمَّار	وَأَيُّ طَربْ وَأَيُّ غِنَا
في دُجى اللَّيْلِ زَارنِـــي بـــدْري	لا تَـراهُ الْعُيـــونْ
وأضَـــا مَنزِلـــي وسَاحَاتِـــي	كَادَ عقْلـي يَغِيـب[2]

[1]- سالم عبد الرزاق سليمان المصرى. شعر التصوف في الأندلس. ص114

[2]- الششتري. ديوان. ص90.

فهذه الخمرة بقاء وفناء، راحة وشقاء، غيبة وحضور، سعادة إذا ما أتت وحزن إذا ما اختفت، تهدئ الآلام وتزيل الأسقام، وتنير الكون، وتريح الجسد، وتبعد الهموم، وتقرب المحبوب، وهو غاية المتصوف التي يصبو إليها من خلال لجوئه إلى الخمرة التي يبدع الوشاح الصوفي في التعبير عنها، وها هو ذا ابن عربي يترنم بها في موشحته التي جاءت أقفالها كالآتي:

وَردَاتُ الأفْــراحِ   إنْ ورَدَتْ ذَهَبَتْ بالأتْراحِ
خَمْرَةٌ فِي أَقْـدَاحِ   أنْوَارُهَا مِنْ زِنَادِ القِــدَّاحِ
النُّفُــوسُ تَرتَــاحُ   مِنْ أثَرِ شُرْبَتِهِ فِي الرَّاحِ[1]

يتحدث ابن عربي عن حالة من التجلي النوراني والارتقاء بالنفس من أعباء الدنيا، ممثلا إياها بالخمرة الصوفية التي لها أثر عظيم يتجاوز جل المعاني الدنيوية، كيف لا وهي مصدر ينبعث منه نور قوي الإشعاع حين تُسكب في الأقداح، وما إن حضرت إلا وحضرت معها الأفراح والسكينة وزالت الأحزان والهموم، وارتاحت النفوس، واطمأنت القلوب، وتحقق السلام الداخلي، وفُتحت مسالك العبور إلى المحبوب الأعلى، وبُلغت نشوة الفرح الروحي المرغوب فيه، والمعنى ذاته ذهب إليه أبي مدين الغوث في موشحته:

دَارَتْ عَلَينَا كُؤُوسٌ مِنْ خَمَرةِ البَالِي   ولَا تطيبُ النُّفُوسُ إلّا بأمْثَالِي
دارَت عــلـيـنـــا كُــــؤُوسٌ   فِي حَضْـــرَةِ المحْبُــــوبِ
وَأهْلُ للــمَــانـــي جُـــلُـــوسٌ   وَمَـــنْ دخَــــلَ يَشْــــرَب
وَلا تَـطِـيـــبُ الـنُّـــفُـــــوسُ   إلّا لــمَـــنْ يَـــقْـــربُ[2]

---

[1]– ابن عربي. ديوان. ص418.

[2]– أبو مدين الغوث. ديوان. ص66–67.

لا يتحدث الغوث عن الخمرة المادية، وإنما عن الخمرة الصوفية الرامزة للسكينة والمحبة الإلهية، فعبر من خلالها عن حالة من السمو والتجلي والجلوس في حضرة المحبوب، أين تكون الراحة الحقيقية، وتتحقق السعادة الأبدية.

أمّا الششتري فذهب لوصفها ووصف حالته عند شربها وتحقق السكر الكلي بقوله:

طَابَ نُقْلِي وَشرَابِــي   وحَبيبِـــي اعتنابِــي
فاعْذَرُونيبا صِحابِي   فيسُجُودِي واقْترابِي
خمــرةٌ رَاقَ شَذاهَــا   كلُّ نُورٍ مِن سَنـاهَـا
أنَا سَكْرانُ مِن هَـواهُ   لَيْسَ لي راحٌ ســواهُ
كلَّمَا نَادَيْتُ يــا هُــو   كان لَبَّيْـكَ جَوابِــي[1]

تحضر الخمرة فيمتزج الحب الإلهي بالنشوة الروحية، وتتوطد العلاقة بين العبد وربه لدرجة الاتحاد الروحي العميق بينهما، بما ينجم عن ذلك القرب والاتحاد من سكينة وراحة للنفس، ذلك أن هذه الخمرة التي يتغنى بها الشاعر كلها لذة ما بعدها لذة، يشع منها نور لا يتوقف بريقه، في حضرتها يغيب عن الأهل والخلان، وينغمس في نشوتها التي تربطه بالمحبوب الذي لا يتأخر في الاستجابة لندائه وتلبية مطالبه، وتطيب بها الحياة بعد مُرِّها وكدَرها.

وبما أن الخمرة نالت هذا الحضور القوي عند المتصوفة فهذا إن دل على شيء إنما يدل على أهميتها، من هنا نتساءل عن ماهية العلاقة بين الخمر المادية والوجد الصوفي؟ فنجيب بتلقائية يفرضها علينا ذلك الاطلاع المتواصل على تراث الصوفية الزاخر "أن الخمر الحسية هي شراب مسكر بسبب التخمر والذي يؤدي لتخدير الوعي البشري، أمَّا الخمر المجردة باصطلاح الصوفية فهي ذوق المحبة الإلهية، ومعاقر الخمر المادية يسمى خمارا أو ماجنا، وذائق المحبة الإلهية يسمى واصلا أو عارفا، فذلك بسبب استهلاكه للخمر، وهذا بسبب

[1]- الششتري ديوان. ص101.

مكاشفة التجليات النورانية الإلهية"[1]، وهو ما جعل المتصوفة يستبعدون عنها عنصري الزمان والمكان لأنها سبقت كل الأشياء، وتواجدت قبل العنب والكرم؛ هذا لأنها المصدر والمنبع الأول حسب ما أفاد به الششتري في قوله:

قَبْلَ كَوْنِ الزَّمانْ وَوُجُودِ السَّكْـرِ
أسْكَرَتْنِي بِـــدانْ الْهُوَى والْخَمْرِ[2]

ويؤكد القول السابق ما سيلحق في قول أبي مدين الغوث في هذه الموشحة:

قدْ سَقاني سَاقِي المُدَامِ حفْنَـهُ قَبْلَ كَونِ الزَّمَانِ
أنتَ تَدري من يَمْلَى طَاسَاتِي السَّميعُ المجيبُ[3]

يعبر المقطعان عن حالة أزلية من السكر الروحي، حيث يشير من خلالهما الوشاحين إلى أن خمرتهم خمرة أزلية لا صلة لها بالكون، ولا صلة لها بالمكون، سابقة في وجودها كل الموجودات، مكتسحة على المكان بذاتها، متجاوزة لمفهوم الزمن بمفعولها، وبالتالي فهي وُجدت لأجل تلبية حاجة القاصدين إليها، والمعتمدين عليها، لتكون جسرا بينهم وبين الذات الإلهية، ووسيلة للتعبير عن قوة وجدهم ذلك الوجد الذي يجعلهم يغيبون عن العالم المادي أولا، وعن ذواتهم ثانيا.

ويستمر الششتري في إبراز سمات هذه الخمرة فيقول في موشحه:

مِنْ خَمْرةٍ ما عَصَرْها عاصِرْ ولا جُنَتْ قَطّ من مُعَـرَّش
كم أسْكَـرَتْ قلنـــا أكابِــــرْ لِمِثْلِ هذا الشَّرابِ يُعطِش[4]

ويضيف الششتري أيضا في قفل هذا الزجل:

وتُسقى حُمَيَّا الأسْرَار خمرًا دُونَ عُصَارَه

---

[1]- بتصرف: مختار حبار. شعر أبي مدين التلمساني. الرؤيا والتشكيل. ص100.
[2]- الششتري. ديوان. ص145.
[3]- أبو مدين الغوث. ديوان. ص49.
[4]- الششتري. ديوان. ص174.

اعْرِفْ عَلَيكَ الأنـوار   وتصفــو العبــاره[1]

وقوله في زجل آخر:

سَقَانِـــي حِبَّـــي بِكُــؤُوسْ   من خَمْرَةٍ لم تَنْعَصِر

مِنْها شَرَابْ أَهْلِ الْخُلوص   وكُلُّ شَيء فِيها ظَهَرْ[2]

فهذه الخمرة لم تمسسها يد إنس ولا جن، ولم ترتبط بحدث ولا زمان ولا مكان، كما أنها لا تُباع ولا تُشترى، فهي لم تُعصر من عنب ولم تُجنَى من مُعَرَّش (كروم) وإنما هي خمرة فريدة من نوعها، آتية من مصدر فوقي روحاني، لتُذهب عقول العلماء العارفين الذين بلغوا مكانة عظيمة في المعرفة الإلهية، وتُحدث نشوة ليس لها مثيل، بما يتبع تلك النشوة من نور ينير دربهم، ويملأ الكون كله.

وإلى جانب كون هذه الخمرة لم تُعصر، فهي أيضا لم تُمزج، فإذا كانت "الخمر المادية توصف بأنها ممزوجة مقهورة بمائها، فإن الخمريات الصوفية عادة ما توصف بأنها مدامة خالصة لا تشوبها شائبة مزجٍ، فكل المتصوفة يرغبون في المدامة الصرف، ويدعون المريدين أن يشربوها صرفا كذلك، ومن شربها ممزوجة فقد أوقع نفسه في الظلم من حيث يحتسب أو من حيث لا يحتسب، بل إن المزج في حد ذاته لا يوصل الصوفي إلى الشرب، لأنه دلالة على مزج الروحي الخالص بالمادي الخالص أو الحظوظ البشرية، فلا يكون القرب والشرب من معين المحبة الإلهية إلا بالروحي المحض الخالص"[3] ، يقول الششتري في هذا القفل:

وبالأبِ والأمِ مع خالَيْهِ   دَعُوا مَزْجَها واشْرَبُوا خالَيْه[4]

---

[1]- نفسه. ص155.

[2]- الششتري. ديوان. ص139.

[3]- المرجع السابق. ص106.

[4]- نفسه. ص335.

فالخمرة الصوفية مثقلة بالرموز الماورائية، بعيدة كل البعد عن المادية، منغمسة في الروحانيات وساعية لمكاشفة التجليات، لذلك يكثر المتصوفة من الإقبال عليها وطلبها باستمرار، وهذا ما يمثله قول ابن عربي:

أَيُّهَا السَّاقِي اسْقني لَا تأتل

فَلقد أتْعَبَ فِكْــري عَذلِــي

وَلَقَدْ أنْشَدَهُ مَا قيل لِــــــي[1]

فابن عربي يطلب من جليسه أن يسقيه من هذه الخمرة ولا يتردد أو يتباطأ أو ينقطع عن السقيا، مما يعكس حالة الاستعجال في طلب هذه الحالة الروحية، لأنها ذوق المحبة الإلهية الذي لا يليق به الانقطاع، والذي يمنحه في الوقت ذاته الراحة والسكينة اللذان يخفف بهما وطأة الصراع الداخلي الناتج عن عدم التوازن بين الشوق الروحي والمشاعر الدنيوية، بينما الششتري يبين أن الساقي والشارب واحد في الوقت ذاته باستعماله لضمير المتكلم المفرد في المقطع الزجلي الآتي:

أَنَا الزُّجَاجُ أنَا الخَمرَا   مِنْ سَكْرَتِي لَمْ تَعْقِلني

أَنَا النَّدِيمُ أنَا السَّاقِي

زَادَتْ بِأُنْسِي أَشْوَاقِي

فَنَيْتُ فِي مَعْنَى بَاقِي[2]

فالششتري ليس مجردَ مستقبل للخمر شارب لها، وإنما أصبح ساق لها، مما يدل على ارتباطه الوثيق بالخمر الروحية، ووصوله لمرحلة الفناء والاندماج بالوجود الإلهي الباقي الذي لا يزول.

وقوله أيضا:

---

[1]- ابن عربي. ديوان. ص366.

[2]- الششتري. ديوان. ص279.

وَطَابَتِ الخْلوة عنْدَ اللُّقَا ودارَ كَأسُ الوصلِ ما بَيْنَنا

في حَضْرة القُدْس لِذَا مَوْئِلِي

وسَيِّدِي مُنادِي مُوَاصِلي

يُمْزِجُهُ مِن خَمْرِه للأوَّلِ

حَتَّى إذا أسْكَرَنِي قالَ لي إشرَبْ شرابَ الأُنْسِ من قُرْبِنا

قُلتُ مَنْ السَّاقي فقالَ الذي قالَ على الطُّورِ لِمُوسَى أنَا[1]

أورد الششتري في موشحه أن الساقي هو المحبوب الأعلى الذي التقاه وتحققت الخلوة(*) وفُتحت الأبواب نحو الأسرار الإلهية، واستدعي للشرب من الخمر الروحية، تلك الخمر التي صارت وسيلة للتعبير عن مشاعره المتأججة، وجسرا ينتقل عبره من حالة النأي إلى حالة الوصال، ومن الألم إلى السرور، ومن الضوضاء إلى السكينة، فاستخدم الوشاح في التعبير عن هذه الفكرة عدة رموز روحية بمعية قصص الأنبياء لأجل اضفاء الحسن على الموشحة وجعل المتلقي يشعر بالعمق الروحي الذي شعر به الوشاح، كما يضيف أيضا:

بِبَذْلِي فِي الهوَى رُوحِي وَمَالِي عَشِقْتُ فَمَا لعذّالي وَمَالي

طَرَقْت الحَانَ والألحَانُ تُتْلا

وَرَاحَ لِأنْسِ الكَاسَاتِ فِي تُجلا

وَشَاهَدْتُ الحَبِيبَ وَقَدْ تجلَّى[2]

إلى جانب تضحياته الجسيمة في سبيل الهوى الإلهي، واندفاعه التام نحو محبوبه، ونقاء مشاعره، بل وتفانيه الكامل في الحب، صارت الخمرة الإلهية هي الواسطة التي يتشارك من خلالها مع الأحبة لأجل الشرب من كأس المحبة، والكاسات هنا إشارة للتجربة الروحية التي

---

[1]- نفسه. ص252.

*- الخلوة: محادثة السر مع الحق حيث لا أحدَ ولا ملَكَ. عبد الرؤوف المناوى. القاموس الصوفي. ص31.

[2]- الششتري. ديوان. ص327.

تمنح له الراحة والسكينة خاصة بعد تجلي المحبوب في لحظةٍ من النور والوضوح الروحي، ويقول في دور موشحة أخرى:

ما اشْتِهِي إلاَّ أنْ تُحِيينِي

بالوصلِ مِنكَ وأنْ تَسْقِينِي

مِنْ خَمْرِ وُدِّكَ ما يُرْوِينِي[1]

نجد في القصيدة من الرموز والإيحاءات الدالة التي تنم عن تبحر في التصوف وتعمق في كل ما يبعد المتصوف عن الحياة المادية، فيختار الخمرة للوصول إلى المطلق لأنها ذوق المحبة الإلهية، حيث أنّ "استهلاك الخمر بالنسبة للخمار الماجن يؤدي إلى غيبته عن وعيه بالضرورة، وبالمقابل فإن ذوق المحبة الإلهية، ومكاشفة الصوفي للتجليات النورانية، ومعرفته بالحقائق الوهبية، يؤدي إلى غيبته عما سوى الحضرة"[2]

ويكشف لنا هذا المقطع من الموشحة أن قائله يفصح عن نفسه التي لا تشتهي شيئا سوى أن تحيا بقرب المحبوب، كي تنعم بالوصال والتجلي، لذلك جعل هذا الوصال وسيلة للانتعاش الروحي، والارتواء من العطش العاطفي، ولم يكتف الششتري بذكر دورها فقط بل تجاوزه إلى وصفها وتعداد محاسنها:

جمالها مشهـــورْ   في الدِّين القديم

لاَحت ولاَحَ النُّور   في اللَّيل البهيمْ

ودُكَّ مِنْها الطُّور   لموسى الكليــم[3]

فإذا كانت هذه الخمرة رمزا للمعرفة الإلهية، فإن هذه المعرفة الإلهية معروفة بالجمال الروحي منذ عصر الأنبياء والرسل، فكلها نور وإشراق وما إن تلوح إلا وتضاء الطرق للناس في

---

[1]– نفسه. ص134.

[2]– مختار حبار. شعر أبي مدين التلمساني. الرؤيا والتشكيل. ص100.

[3]– الششتري. ديوان. ص121.

أحلك اللحظات، مثلما أضيئ جبل الطور بنور التجليات الإلهية، وهذا كان أبلغ دليل يُعزز من قيمة التجربة الروحية في حياة عباد الله الصالحين.

ويضيف في موشحة أخرى:

عروسُ قدرها في المهرِ غالي وأيسرُ مهرها مُهَجُ الرجالِ

شَطَحتُ على الوجودِ بفرط عُجبي

بـــراحٍ أشرقتْ مـــــن دَنَّ قلبـــي

وجدتُ بها الشِّفا من كـل كــــرْب[1]

باستعمال التشبيهات وأدق العبارات يربط الششتري التجربة الروحية العميقة التي يعيشها بالعروس التي لا يحصل عليها العريس إلا بعد تضحيات كثيرة تتنوع بين مادية وروحية، مما يدل على أن القرب لله يتطلب الكثير إلا أنه في الوقت ذاته متاح لمن هو مستعد للانغماس في هذه الرحلة الروحية.

الوشاحون المتصوفون يمزجون في براعة واضحة بين تعبيرهم عن حبهم للذات العليا ووصف الخمرة الإلهية، من خلال تنويعهم في الأساليب والأفكار والصور، وإفاضتهم في طرح المعاني الصوفية العميقة، لذلك نجد كل علامات الجمال مبثوثة في نصوصهم أينما وجد موضوع الخمرة، وهذا ما يؤكده هذا المقطع من زجل الششتري:

لاَ تُسَلِّم لِمَنْ صَحا مِنْ شَرابِ المُحَققينْ

كُلُّ مَنْ ذَاقَ ذَا الشَّرَابْ

وفَهِمْ مَدْلُولْ الخِطابْ

مِنْ مَعانِي فكان قابْ[2]

[1]- نفسه. ص327.

[2]- الششتري. ديوان. ص247.

يُحذر الوشاح في هذه الموشحة من أولئك الذين لم يتعمقوا في تجربة الشراب الروحي فعادوا إلى وعيهم بعدها، موضحا أن هذا الشراب ليس متاح للجميع وإنما هو شراب العارفين لله وتجلياته، والباحثين عن سبل الوصول للمعية الإلهية وأسرارها، والساعين لإدراك الجوانب العميقة للروحانية؛ ذلك "أن الخمرة الصوفية هي خمر الذات الإلهية التي تجلت وعلت وسمت عن المعاني المعروفة لجميع أهل الأرض، وحلاوة مذاق خمر الحب للعاشق تبقى في حلق من يحظى بها إلى يوم القيامة"[1]، وبالمقابل من ذلك يكون تاركها تائها وخاسرا، وفي هذا السياق يتحدث عبد الرزاق سليمان المصرى عن مراحل هذا السكر الناجم عن هذه الخمرة وأهم مصطلحاتها قائلا: "والصوفية لهم مصطلحات وألفاظ تدل على هذه الخمر الإلهية فمنها الذوق ثم الشرب ثم الارتواء، فإن صفاء معاملاتهم يوجب لهم ذوق المعاني، ووفاء منازلاتهم يوجب لهم الشرب، ودوام مواصلاتهم يقتضي لهم الارتواء، فصاحب الذوق متساكر، وصاحب الشرب سكران، وصاحب الارتواء صاح، ومن قوى حبه تسرمد شربه"[2]

بهذا نستشف أن الخمرة الصوفية خمرة معنوية لا مادية، وأبدية لا يزول أثرها، ولا يُنسى طُعمها، فهي الرابطة الدالة على الحالات الروحية التي تعتري العارف حينما يغيب عن العالم المادي ويندمج في الحضرة الإلهية؛ لذلك فهي لا تُتاح لأي كان، ولا تتوفر في كل آن، فهي أولا وأخيرا.

كما نستشف أيضا أن رمز الخمرة له إيقاع وصدى في قلب المتصوفة، لما لها من جمال تُضفيه على الشعر بألفاظها ومعانيها، ومالها من قوة وحضور تضمن لها المركزية في أدب المتصوفة جميعهم.

2- رمز المرأة:

[1]- سالم عبد الرزاق سليمان المصرى. شعر التصوف في الأندلس. ص113.

[2]- نفسه. ص112.

تعد المرأة مصدر إلهام عند الشعراء عبر العصور، ومحركة موضوعات، وعنصر مثير للتفكير، فكلٌّ يراها من زاويته ويعبر عنها من وجهة نظره، إلا أن المتصوفة اتفقوا في فكرتهم حولها وجعلوها جميعا تلميحا إلى ذات المحبوب الأعظم، لذلك اهتموا كثيرا بأمرها، وأعلوا من شأنها، نظرا لدورها الفعال وأهميتها العظيمة في المجتمع، ونجد جان شوفلي يتحدث عن نظرة المتصوفة للمرأة في قوله: "ظلت بالنسبة إلى الرجال مثالا للجمال الإلهي، وفي ذات الوقت نموذجا للإغواء الشيطاني"، هذا الجمع بين الضدين من هوايات الصوفية المفضلة، فهم مغرمون بلقاء الأضداد في لحمة واحدة، ولكي تحظى المرأة عند المتصوفة بتلك المكانة شبه المقدسة، اعتبرها بعضهم . كالخيال . مرآة ينعكس عليها الحسن والجمال الإلهيان، مما ينقلها من وضعها البشري الناسوتي ليجعل منها . في بعدها الرمزي . كائنا إلهيا، وإن تبدى في صورة دنيوية مادية"[1]

حسب اطلاعنا على الانتاجات الشعرية للصوفية وجدنا أن المرأة لم يقتصر ذكرها في أشعارهم فقط، بل تعدته إلى موشحاتهم فشغلت حيزا كبيرا فيها بصفة عامة، وبمسمى ليلى على وجه الخصوص، إنها ليلى العامرية التي نالت الأغلبية، هي رمز العفة والبراءة في سبل المحبة الإلهية، اقترن الشعر الصوفي بها، لما استمدوها من أشعار قيس بن الملوح الذي هام بحبها وزيّن قصائده بذكرها.

والجدير بالذكر أن الوشاح المتصوف قد اتخذ المرأة جسرا رابطا بين الحب الإلهي والحب الإنساني، إذْ بوساطتها يعبر عن عشقه ووجده وتغزله بالذات العليا، فتتعدد الأسماء في أشعاره، وتختلف سبل التعبير وتتداخل الأوصاف إلا أن المقصود هو واحد لا ثاني له إنه الله عز وجل، وهو ما يتجلى في قول الششتري:

قَلْبِي هُ لَيْلَى وَلَيْلَى هِ المُنَى تَسْقِينِي خَمْرِي

---

[1] - سفيان زدادقة. الحقيقة والسراب. قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة. منشورات الاختلاف. الجزائر العاصمة. ط1. 1429هـ - 2008م. ص306.

كَعْبَةُ الحُسَيْنِ هبَّ الجَذْب بِنَا رَبَّةُ الخِـــدْرِ[1]

فالوشاح في صدد مناداةٍ ومناجاةٍ لا تنتهي معبرا عن خلجات نفسه المشتاقة للحبيب الأعلى، ما جعله يستخدم (ليلى) لكونه رمز صوفي مأخوذ من الشعر العذري، الذي كان ركيزة أساسية في الحب الصوفي لما فيه من أبعاد فنية جمالية وإنسانية روحية، فحذف حرف النداء لأن نداءه داخلي خفي، فليلاه هي الحب والحب هو ليلاه وليلاه هي مناه ولا شيء سواه، وبالتالي فطرحه هذا أثبت عمق التجربة الروحية، وقوة الشوق إلى الذات العليا من خلال رموز الحب والجذب الروحي الدالة على الاحتياج الروحي.

كما لابد أنْ نوه إلى أنَّ الشّشتري ما إنْ عاد لاستذكار المرأة إلا وذكرها بمسمى ليلى، فها هو ذا يقول في موشح آخر:

لَيْلَى المنا تُجْلِـي فَمَـن لَـــهَا
نظَرْ وقلبُوا أَخْلَى ولهــا بهَـــا
حَتَّى يَرَى لَيْلَـــى ينْظُرْ لَـــهَا
لدَيهَا والأَشْبَــاحُ صَارَتْ غَمامْ
قَيْسٌ بِها صَـرَّحْ وَفيها هَـــامْ[2]

من تاريخ الأدب ومن قصص المحبين استمد الشّشتري عَيِّنَةً جعلها نموذجا يُذْكَر في أغلب موشحاته ألا وهي قصة عشق قيس لليلى، لدرجة أن موشحاته صارت توازي أشعار قيس بن الملوح، إذْ يشترك كلا المحبان في درجة الحب، وعمق الهيام وشدة الشوق وقساوة النأي، ويختلفان في كون الأول يقصد ذاتا أنثوية أما الثاني فيقصد ذاتا إلهية، متخذا رمز ليلى للتعبير عنها؛ لأن ليلى هي "الأنثى الكلية أو الجوهر الأنثوي الذي يحمل الحكمة العرفانية"[3] التي يصبو إليها المتصوفة، "فالوجود المطلق يتجلى كيفما شاء وكما شاء في الوقت الذي شاء وفي

[1]– الشّشتري. ديوان. ص167.
[2]– نفسه. ص232.
[3]– سالم عبد الرزاق سليمان المصرى. شعر التصوف في الأندلس. ص155.

أي صورة شاء، فهو موجود كل ما هو موجود، حتى إن المحب صار محبا لذاته انطلاقا من علمه بأن الذات العليا كنه ذاته، ما يؤدي بالضرورة لحدوث الامتزاج والاتحاد فيصير المحب والمحبوب واحدا، وهنا يبحث المحب عن ذاته في ذاته"[1] وهو ما صرح به في موشحه:

أنا هُوَ المحبُوبْ وأنا الحبيبْ   والحبُّ لِي مِنِّي شيءٌ عجيبْ
واحِدْ أنا فافْهم سراً غريبْ[2]

يعبر الوشاح عن مفهوم الوحدة، تلك الوحدة التي أصبح من خلالها المحب والمحبوب كيانا واحدا، وفُقدت بينهما الحدود، وفُتح مسار التواصل مع الأبعاد الروحية.

ويستمر الششتري بترنيمه في معظم أزجاله بذكر ليلى، ومن ذلك قوله:

ضَوْءُ الصَّبَاحْ قَدْ رفَعَ حِجابُو   وَشَرَقْ نَسيمُو عَلى البِطَاحْ
وَدَير يَا لَيْلَى مَا أطْيبَ شَرَابُو   إِذَا حَضَرْ سُلطَـانْ الملاحْ
مَا أَطْيبْ يَا لَيْلَى ذَاكَ النَّسِيمْ   الله يَحْـي ذَاكْ الصَّبَـاحْ[3]

إلى أن يقول:

كَمْ لكِ يَا لَيْلَى من المعَانِي   لمِنْ عرفْ مَعناكِ القَدِيمْ
أَمليتِ من حُسْنَكِ الأَوانِـي   وكُلْ عاشِقٍ فِيـكِ يهيـمْ
أنَا الَّذي قد عَمَّرْ جنانــي   بِلَيْلَى والخمرْ والنَّدِيــمْ[4]

إنها ليلى آسرة الجمال ومحتوية جل المعاني وحقيقة الحقائق، ومصدر الإشعاع فأي كلام يفي حقها وأي وشاح سيتمكن من تعداد محاسنها؟ وهنا تجلت حكمة الله في خلقه، "فلمَّا كان الجمال الطبيعي آسرا لعقول وقلوب الناس لتجلي عظمة الله فيه، جعله الله بابا من أبواب جماله

[1]- بتصرف. نفسه. ص155.
[2]- الششتري. ديوان. ص287.
[3]- نفسه. ص377.
[4]- نفسه. ص377.

المطلق، لهذا كانت المرأة لدى الصوفية أفضل دال لهذا الجمال المطلق الذي يصعب تصوره وتقييده بنموذج دنيوي"[1]

وهو ما تثبته هذه الموشحة التي تتضمن عدة معاني عميقة تعكس تجربة الششتري الروحية والعاطفية، حين عبر عن لحظات الحب التي قضاها مع محبوبته ليلى بأسلوب جميل، مركزا على جمالها وعلاقتها بالأحاسيس الروحية، مستكشفا تأثير الحب على الروح ومدى ارتباط نفسه بالحب والخمر والنديم مما يعكس حالة السعادة والسرور الناتجة عن هذا الحب، مبرزا في الأخير أن الحب بإمكانه أن يكون نافذة إلى المعرفة الروحية الحقيقية.

وهكذا من خلال رمزها المعتمد بكثرة فارطة، راح المتصوفة يتأملون ويستمتعون بجميل الصور الأدبية المطلقة ليجعلوا من رمز هذه المرأة علامة اشهارية أو إطارا خارجيا للدلالة على حب الذات العليا، أضف إلى هذا أنهم جعلوها أيضا ممثلة للخمرة الإلهية التي علت عن المعاني المعروفة لكل من فوق الأرض، وهو ما تجلى في زجل الششتري القائل:

حُبَّكَ قَدْ سَقانِي أكْواسْ أجْلَى نُورُ ضِياها الأحْساسْ

لَيْلى قَدْ رَجَعْ نَهاري

شَمْسِي مِنِّي والدَّرَاري

عَرْشِي قد حَوَى قرارِي[2]

تذهب معاني هذه الموشحة إلى مدى بعيد، ذلك المدى الذي يتضح من خلاله أن مسعى الوشاح وجنته الكبرى هي الوصول إلى ليلى بالمعنى الظاهري، وإلى المعية الإلهية بالمعنى المقصود الباطن الذي أخفاه وموهه بالرموز، وخطابه هنا ملؤه الحنين إلى ذكريات مضت ولن ترجع، إلا أنها باقية في ذاكرته، وصار بين الفينة والأخرى يتذكرها ويعددها ويشتاق إليها مثلما فعل شعراء العصر الجاهلي عند وقوفهم على الأطلال المندثرة في حياتهم والراسخة في

[1] - محمد كعوان. التأويل وخطاب الرمز. ص454.

[2] - الششتري. ديوان. ص170.

أعماقهم، فطلل المتصوفة له قدرة فائقة على الاستغراق والإثارة في عاطفة الاغتراب المصاحبة للإنسان على الدوام كونه يعيش حالة تغريب آدم عن المعية الإلهية، لذلك اتخذ الحب منقذا ومنجدا له لما يحققه له من نشوة وانعطاف، ويضيف أيضا في هذا الموشح:

سَلبت لَيلَى منِّي العَقْلا قلتُ يا ليلى ارْحمي القتلى

حُبهَـــــا مــــــكنـــون فِي الحَشَـــــى مَـخـزون[1]

يصرح الوشاح بما فعلت فيه ليلى من سلبٍ لعقله واحتواءٍ لقلبه، للدرجة التي وجد فيها نفسه هائما مذلولا وخادما منفذا لطلباتها، مما يعكس قوة الحب وتأثيره العميق على النفس البشرية، فمثلما هو مصدر للسعادة فهو في الآن ذاته مصدر للحزن والألم، ومثلما حضرت المرأة في أشعار العذريين تحضر أيضا في الموشح الصوفي لتجسد الجوانب المعقدة للحب والعشق، "فلا عجب . إذن . أن تكون المرأة حاضرة وبقوة في موشحاتهم، فهي الرمز الذي يلوذ به الصوفي؛ ليعبر من خلاله عن ضعفه ونحوله وشحوبه، وهذا جزء من الاستغراق في الجمال الإلهي المتجلي في صورة المرأة المحبوبة؛ لأنها(هي الملاذ الأوحد لمن أهلكته الحتوف وأحاطته الفواجع)، وقد يمثل الهروب إلى المرأة عند الشاعر الصوفي (رد فعل الذات المنكسرة ..وهي تعويض عن الفردوس المفقود)[2]"

و"من خلال هذا الجوهر الأنثوي، رمز الصوفية إلى الحكمة العرفانية، والحب في مظهريه الإلهي والإنساني من حيث ما يتضايفان ويحيل كل منهما إلى الآخر، وأستطيقا المرأة بوصفها مجازا لجمال أكثر ديمومة وكلية، والعلو ذاته في تنوع ظهوره وفي تجليه للمشهود في المرأة على أنها شكل فزيائي ومنعكس للتجلي الذي يعانيه الصوفي في رؤية ثيوفانية مشبوبة، ومظهر يجمع في إحالة تبادلية بين التأثير والقابلية، وبين الفعل والانفعال"[3]

[1]– الششتري. ديوان. ص364.

[2]– ناظم حمد خلف السويداوي. فلسفة الرؤية في القصيدة الصوفية. ابن الفارض أنموذجا. مجلة مداد الآداب. العدد السابع. ص80.

[3]– عاطف جودة نصر. الرمز الشعري عند الصوفية. ص255.

حَريٌّ بنا أن نقر بأن الفكرة المتوصل إليها من خلال ما سبق هي أن المرأة تشكل في العرفان الصوفي رمزا من الرموز المعبرة عن الذات الإلهية، فأخرجوها من سياقها المتداول وتصورها الإنساني والفقهي، ليعطوا لها نظرة مغايرة ملؤها الحب اللامحدود؛ ذلك الحب الغير متعلق بحدود الشكل والجنس والرامي إلى استكناه الحق المطلق والوصول إلى السر الحقيقي والمستتر وراء أنوثتها، فحب المرأة عند الصوفية لا يضاهيه حب، ولا يكفي لوصفه حبر، لأنه حب أزلي لا تقيده حواجز الزمان والمكان، ولا يعرف حدودا ولا يلتزم بمضامين دون أخرى، هو حب راقي يقصدون من ورائه التلميح إلى ذات المحبوب الأعظم والتعبير عن هيامهم وتعلقهم به.

3-رمز الحب الإلهي:

المحبة شعور إنساني نبيل ومقدّس استمد قداسته من علو درجته وسموها، وذلك بوصفها" ميل دائم بقلب هائم، ويظهر هذا الميل أولا على الجوارح الظاهرة بالخدمة، وهو مقام الأبرار، وثانيا على القلوب الشائقة بالتصفية والتحلية، وهو مقام المريدين السالكين، وثالثا على الأرواح والأسرار الصافية بالتمكين، من شهود المحبوب وهو مقام العارفين"[1].

وقد اتخذ المتصوفة الحب مصدرا رئيسا تنطلق منه جل أفكارهم، إلا أنهم في الأصل لم ينطلقوا من فراغ، وإنما عادوا إلى تراث شعراء الغزل العذري واستقوا منه جوهر مادتهم، وقاموا بتطويعها حسب طريقتهم وأسلوبهم، حيث أنهم لم يتركوا حبهم إنسانيا أرضيا، بل طوعوه وطوروه وغيروا منحاه ليصبح حبا إلهيا ساميا موجها للذات الإلهية، وفي خضم هذه التجربة تَطَلَّبَ منهم الأمر تحويل لغتهم من إطارها الحسي المعتاد إلى إطار صوفي يتحرك بلغة روحية ذات معاني عرفانية، مزينة بمصطلحات رمزية بعيدة عن القوالب الحسية، والمقاصد الدنيوية والإنسانية، لا يفهم مدلولها سوى من خاض التجربة الصوفية.

[1]- عبد الله أحمد بن عجيبة. معراج التشوف إلى حقائق أهل التصوف. ص32.

وهكذا انتهى بهم الأمر إلى تشكيل دعامة أساسية في الحب مُنطلقها ومُنتهاها الذات الإلهية، مصوبون سهام المحبة نحوها، متفننون في التعبير عنها، تحت مبدأ لابد أن يقابل حب الله للإنسان حب الإنسان لله.

وبناء على هذا الفهم أفرد الوشاحون الصوفيون مساحات واسعة في موشحاتهم لموضوع الحب الإلهي، لذلك نجد أغلب موشحاتهم الصوفية محملةً بالوجد والشوق والبعد الذي يُخلف معاناةً لا ينتهي وبالها، وهو ما عبر عنه الششتري في موشحته:

لِنْــتُ لِلْهِجْــران وما اللَّيْنُ مِن طَبْعــي
سطوةُ الأجفــان يضيــقُ بهــا ذَرْعـــي
وحْدُها يُـــرْدِى فكيْــفَ مــعَ الصَّـــدِّ
يا غـزالاً حــالْ عَلى الصَّبِّ في الْعَهْدِ
بعْدما قــد مــال عــنِ الوصْــلِ لِلْصَـدِّ
بــأبــي أهْيَـــف رجعـــت ككشْحِـيّـــه
شادِنٌ أوْطَـــفْ بَـــــدَا وردُ خَـدَّيْـــهِ
خافَ أن يُقْطَفْ حَـمَـــاهُ بِـعَـيْـنَـــهِ
كَالْقَنَا الْمَلْـــذِي يَحُومُ عَلــى الْـــوَرْدِ[1]

يتبدى للقارئ منذ القراءة الأولى للموشحة أن المخاطب هو محبوب من بني البشر يتغزل به مُحِبه غزلا عذريا خالصا، إلا أنّ المتمعن يجد أن ابن عربي ينثر معانيه بأسلوب يتسم بالرمزية وتكثر فيه الأوصاف والصور الجمالية التي ترتبط ارتباطا وثيق الصلة بالتجربة الروحية والعاطفية، حيث وصف المحبوب الإلهي بأوصاف حسية حين قال عنه نحيل الجسم، جميل العينين، وبالتالي فقد وصفه بدقة لا متناهية، من خلال هذه الأوصاف (سطوةُ الأجفان، مال عن الوصل، الصد، يا غزالا، شادن أوطف، حَمَاهُ بِعَيْنَهِ، ورد خديه) المترسخة في ذهنه

[1]– الششتري. ديوان. ص128.

بدلالتها الوضعية التي ألِف تلقيها من شعراء الغزل المادي، وهذا يفصح عن حنكة الوشاح الصوفي الذي تلاعب باللغة لما ألبس ألفاظها لباسا رمزيا يُغرق به موشحته في عالم الرمز والتأويل.

إلى جانب وصفه لمحبوبه نجده يبرز ذلك التناقض بين طبعه الذي لا يميل إلى اللين، إلا أنه يميل إجبارا وقسرا بسبب الحب، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على معاناته الروحية في سبيل الحب الإلهي.

فالوشاح لم يردْ طرح قضايا ذات معاني سطحية، وإنما أراد الوصول إلى مفاهيم عميقة ودلالات موحية بعيدة تفتح المجال لفيوضات روحية لا تنتهي، وعلى هذه الشاكلة استطاع أن يطوع موشحاته في سبيل التعبير عن مشاعره المتنوعة والمتغيرة تغير حالته الباطنية، من حب للمحبوب وحزن عند فراقه، وشوق دائم إليه، وسعي حثيث للقياه، وفي ذلك يقول:

كُلَّمـا قلـتُ بقُربـي   تنْطَفِي نيـرَانُ قَلْبـي
زادَنـي الوَصْـلُ لهيبًـا   هَكَذا حَـالُ المحِـبِ
إِنَّنـي بـالـمَوْتِ راضِ   هكَـذَا حَـالُ المـحِـبُ
يـا حَبِيبـي بحيـاتكْ   بـحيـاتـك يـا حَبِيبـي
رِقْ لي وانْظر لِحَالي   إنتَ أدرى بِالَّذِي بِي
أنتَ دَائـي ودَوَائـي   فتـلَـطَّفْ يَا طَبِيبـي[1]

باستخدام كلمات دقيقة ووصف أكثر دقة يعبر الششتري عن ألم الحب الذي يشعر به، نتيجة الشوق الذي صار حالة لصيقة فيه لا تفارقه؛ فإن اقترب اشتعل قلبه وإذا ابتعد زاد اللهيب أكثر فأكثر، إلا أنه بالرغم من كل هذا راض عن قدره وبكل ما يلاقيه في سبيل هذا الحب، فالحب له مقام عظيم، بالرغم من الويل والعذاب الذي قساه فلا حبيبه قريب فيناجيه، ولا نيران قلبه تنطفأ فيهدأ حاله، ولا الوصل مسموح فيجتمع بمحبوبه الأعلى، فبين هذا وذاك يجد

---

[1]- نفسه. ص360- 362.

نفسه ضائعا لا حل أمامه سوى الصبر ثم الحزم والعزم على معايشة هذه الحالة من الحب، وما يخلفه من تضاد شعوري في أعماقه.

إلى أن يقول:

آهْ يَـا تمْزيـقَ قَلبِـي — آه يَا قَتْلي وسَلْبِي
متُ مِن لُطفِ الشَّمائِلِ — هَكَذا حَالُ المُحِبِّ
كلُ صَبٍّ مَاتَ وَجْداً — يشْتكِي حَرّ الدَّلالْ
وأنَا بالعِشْقِ وحْدي — نشْتكِي بَردَ الوصَالْ[1]

بين قرب الأشياء وبُعدها، وبين حضور المحبوب وغيابه، وبين وصاله وهجرانه يتمزق الوشاح ويتحول إلى شظايا وأشلاء، فتتساوى عنده المتناقضات وتستمر معه المعاناة، وليس من شيء يفوق معاناة الحب الإلهي، فيبقى عنده ذلك المر الحلو، والممنوع المسموح، والمضر النافع مدام محبوبه موجود في ثنايا القلب ولا يبرحه على الإطلاق، فلابد عليه أن يتقبل هذا الأمر بكل ما فيه وما عليه بنفس مفعمةٍ بالصبر والتريث، مادام حب الإله أحلى أشكال المحبة وأكملها، وهو ما جعل مقام الحب شريفا وعاليا، والأشياء ذات المنزلة العالية تُستحق التضحية لأجلها، مثلما يعبر في هذا المقطع من الزجل:

لِذا الْحُبِّ عِنْدي — مقَامٌ عظِيمْ
وأنَّه كُلُّوا — لِمَنْ لَو صَبَر
إنْ كانْ حَبيبَك — بقَلبكُ مُقِيم
فَلاَش تَشكُو هَجْرُو — مَتى ما هَجَرْ
لَم قَطْ هَجَرنِى — حَبِيبى أنَا
ولا جار عَلَيَّا — ولاَ قَد جَنَى
يَعْمَلْ إشْ ما يَعمل — هُ عِنْدى الْمُنَى

---

[1]– الششتري. ديوان. ص360-362.

وِصالُوا وهَــجْـرُوا جعَلْتُـــوا نَعِيــمْ[1]

يحدثنا الششتري في زاوية من زوايا أزجاله وموشحاته عن الحب الإلهي من منظور متصوف تجاوز الحب التقليدي ساعيا نحو الوصول إلى درجات من السمو الروحي، حين أدرك أنَّ لذة الحب تتجلى في عذابه وقسوته، والمحب الصادق ينبغي عليه تجنب شكوى الرحيل والبعد والهجران من محبوبه، اقتنع ورضى بما يصدر من الإله، فساوى بين الوصال والهجران في كفتي ميزان، بل وجد من تناوبهما عليه نعيما ليس له مثيل، ما دام كلاهما وجه من وجوه النعيم الإلهي.

وقوله في هذا الزجل:

للهِ للهِ هامُـــوا الـــرِّجـالْ في حُبَّ الحبيبْ

اللهْ اللهْ معِـــي حـــاضِـــر في قلبـي قرِيـــب

إدَّلَّلْ يا قَلْبِي وافرح حَبيبك حضَرْ

واتْنعَّم بذِكْرِ موْلاك وقُصَّ الأثر

واتهَنَّى وعِشْ مدلَّل ما بين الْبَشر

دعُوني دعُوني نذكُرْ حبيبي بذكْرُو نطيـــبْ

ترانِـــي نخْلــع عـــذارى عَلَـــى حُبكـــم

وروحِي وأشْ مـــا بَقالِـــي نهَبْـهُ لـــكُـــم[2]

يمضي الششتري في بقية موشحاته معبرا عن حالة العشق الصوفي، متجاوزا من خلالها كل ما هو محسوس، منغمسا في حب المحبوب الأعلى والهُيام به، فهو الحاضر في قلبه على الدوام ولهذا فهو يدعو قلبه أن يتدلل ويحلق سعادة وحبورا، ويعيش هانئا في حضرة هذا الحبيب

[1]- الششتري. ديوان. ص234- 235.

[2]- نفسه. ص88.

الذي سيقدم كل ما لديه وما بين يديه هبة له، بل وسيخلع عذاره من شدة الفرح، دلالة على تخليه عن التقاليد والقيود الاجتماعية وفنائه كلية في الحب الإلهي.

كما يعبر ابن عربي عن الصراع بين العبودية التي يمثلها الخضوع لله والسمو الروحي الذي يجعله في منزلة الملك، مما يدل على تعدد وتعقد أبعاد التجربة الروحية لديه، إذْ يقول:

فقَال لي الوِصَال قريبُ　　　يَا أيُّها الصَفيُّ الحَبيبُ

فِي النَّجْم صحَّ لي العَرْش ملكًا

وَقيلَ خُذْه قَهرًا ومِلكًا

فقُمتُ فيهِ عَبدًا وملكًا[1]

الحياة عند المتصوفة لها منظور مخالف لما يراه الإنسان العادي؛ إذْ أنّ الحب هو ديدن الصوفيين العارفين، كونهم لا يستطيعون عيش حياتهم دون أن تكون فيها مشاعر محبة ووصال للذات الإلهية، ولا تحلو إلا بالفناء فيها، ويعبر ابن عربي عن هذا المعنى قائلا:

سَرائِرُ الأعْيَانِ　　لاَحَتْ عَلَى الأكْوانِ　　للنَّاظِريـــنَ

والعَاشِق الغَيرَان　　مِن ذَاكَ في بَحْرانِ　　يبْدي الأَنينَ

يَقُولُ الوَجْـــدُ　　أضْنـاهُ والسّهــــد　　قَدْ حيَّـــرَهُ[2]

بأسلوب سائغ عذب بعيد عن الرموز المبهمة ومفاهيمها المستغلقة يعبر ابن عربي عن مشاعر العاشق الصوفي الذي يسعى باستمرار وراء المعرفة الإلهية، ذلك السعي الذي يجعله يعيش في مفترق طريقين أحدهما طريق المعرفة الإلهية، وثانيهما طريق الحيرة الناتجة عن بحثه المستمر في الحقائق الإلهية التي تجلت في الكون إلا أنّ عدم تمكنه من الوصول إلى كمالها، يبقيه مضطربا روحيا على الدوام.

[1]- ابن عربي. ديوان. ص88.

[2]- نفسه. ص84.

ويمضي الششتري معبرا بلغة عذرية صوفية بحتة عن مواجيده اتجاه الذات العليا فيقول في هذا الزجل:

حَبيبْ قَلْبي هُ الحبيب بِعيْنُوا
هُ زَيْـنِـي وجَعلْنـي زَيْـنُـوا
هُ حَـلاَّنِـي بِسمْعِ ونُـطْـقِ
ويَأتِـيـنـي كُلَّ يَـوْمَ بِـرِزق
كَذَا يَـفْـعَـل الْحَبيبْ بِـحَـقّ
وَأدْنَـانِـي وقَرُبْتَ مِـنُّـوا[1]

ذلك الحب الكبير الذي يكنه المحب للمحبوب، وذلك الحضور الدائم للمحبوب في حياة المحب، جعل العلاقة بينهما جميلة وراقية إلى حد بعيد، حتى صار المحب ممتنا ومعترفا بأن محبوبه يستحق كل الحب وكل الإخلاص وكل التضحية.. بل إنه يستحق كل شيء جميل وكل فعل وقول سيرضيه.. فهو الرازق الذي سخر له كل النعم وزوده بكل الحواس من سمع وبصر وفؤاد وذوق، وخلقه في أحسن صورة فكيف لا يحبه الإنسان؟

فبعد أن عدد الششتري آلاء محبوبه وفضله عن كل موجود في الوجود، وارتضى بكل ما يصدر من هذا الحب، دفعه فكره الصوفي للمزج بين الحب الإلهي والوحدة المطلقة ببراعة فذة مثلما يظهر في كثير من أزجاله ومن ذلك قوله:

يا مَن أخَذْ قَلْبي مِـنِّـي هَواكَ هَيَّـمَـنـي
حجَـبْتَـنـي عـنـي بِيَّا فَما أظْـهَـر
وغِبْـتُ عـن عيْنـي كأنِّي لم أظْـهر
وقُلْتُ في ذِهْني دَعْني وِصالِي بي يُغْني[2]

[1]- الششتري. ديوان. ص257.

[2]- نفسه. ص283.

يعكس هذا المقطع تجربة عشقية صوفية، حيث يفقد العاشق ذاته في أثناء حبه للمحبوب، ويدخل في صراع بين الفناء والوجود، ذلك الصراع الذي يبرز أهمية الوصال الإلهي ومدى تأثير الحب على الروح، وهو المعنى ذاته يعيد التعبير عنه وتأكيده في موشحه هذا:

حَبيبي مالُو ثانِي   ولا علَيْهِ رقِـيـبْ

دنَا مِنِّي وأدْنانِي   حَاضِرٌ لا يَغِيبْ[1]

بجمال اللفظ ودقة الوصف وسلاسة الأسلوب تمكن الششتري من ايصال أفكاره وإيضاح معانيه حول حالته مع محبوبه، ومدى تفاهمهما واتصالهما، وسعادة المحب بهذا القرب والود والارتباط الذي جعله مطمئنا ومستمتعا بروعة الحياة وحلاوتها في أثناء خلوته به، مما يعكس الرؤية الصوفية لحب الله كأسمى درجات الحب.

بلغة سهلة يُحلق بنا الششتري إلى آفاق سماوية بعيدة عن كل ما هو مطروح في الأرض ومألوف بين العامة، بقوله:

الْحَبِيبْ الذي هَوَيْت   لَـــسْ لُـــو ثـــــانِـــــي

هُ حـــيـــــاتِـــــي   وهُ يُـــحَـــرِّكْ لِســـانِـــي

مَعِـي مـحـبـــوبْ   لَس هُ بحال كُل محـبــوب

أشْ مَا نَـطـلُـــوب   يَقُلْ لِي خُوذْ أشْ ما تَطْلُوب

أنَـــا مَـــعَـــــكْ   إيَّاكْ تَقُل عَنِّــي محْـجُوب[2]

فبعدما هجر المتصوف العارف الدنيا وزهد عن ملذاتها، لم يبق له ما سيحب، وما يستحق العيش لأجله سوى الله الذي اتخذه خير عوض وأفضل بديل وأقرب ملجأ، وأغلى محبوب، لن يحب غيره، ولن يقارنه بشيء آخر؛ لذلك أخلص في حبه وأصدق في تعبيره، وهو ما جسدته هذه المقاطع الرائعة ذات البعد الروحي الطاهر، الحاملة لأسمى معاني العفة والنقاء

1- الششتري. ديوان. ص94.

2- نفسه. ديوان. ص261.

والوفاء، والعاكسة للجوهر الروحي للمتصوفة الذي يركز على الحب كطريقة من طرق الاتصال مع الله.

جميلة هي الأزجال التي تدور حول محبة الإله، والأجمل هي المنفردة بموضوع التغزل فيه والتغني بجماله، نحو ما ورد في هذا المطلع الزجلي القائل:

ذَا الَّذِي يا قومِ فَتنِّي   يا تُرَى عَـلاشْ عَـوَّلْ
قد ظَهَر عِزُّوا عَليَّـا   وكَذَا مَن حَـبْ يَـنْـذَلْ
قَدْ فَتَنِّي بجمـــالـوا   وقَتَلْنِـــــي بِتَـــجَنْـبِـهْ
وحَجَب عِنِّي وِصَالُوا   وظَهَرْ بالصـدِّ والـتـيـهْ
لَمْ تَرَ العيونْ بِحَالُوا   والْقُلُوبْ جملهْ تَهِمْ فِيهْ[1]

إلى جانب تعبير الوشاح عن تأثره بجمال الإله، نجده أيضا يعبر عن العشق الإلهي وما يتبعه من حيرة وقلق، وما يُخلّفه من صراع بين جمال الروح ومعاناة القلب، ذلك أنّ هذا العشق إذا زاد عن حدّه تحول إلى فتنة وتهيجٍ نفسيّ، وأدخل العاشق في حالة من القتل الروحي.

ويضيف في دور زجل آخر:

أنت في كلِ جميـلْ   وجمالي يا مطاعْ
قد تجليـــتَ لقلبـي   مسفراً دون قنـاعْ
وعلى عشقِ الجمالْ   طبعَ الله طـبــاعْ[2]

والششتري كغيره من شعراء التصوف الذين يرون أنّ وصف جمال الإله والتغني به شكل من أشكال العبادة، وكل جميل في الوجود ما هو إلا انعكاس لصورة الخالق عز وجل، لذلك يركز على الجمال كجزء أساسي من العلاقة مع الله، فيعبر عن محبوبه المتجلي في قلبه مسفرا بلا حجاب، طابعا في قلب العاشق صفات الجمال، وهذا ما يعكس فلسفته الصوفية ويبرز عمق تجربته الروحية.

---

[1]- نفسه. ديوان. ص261.

[2]- نفسه. ص360-362.

وهكذا نستشف أن الحب الإلهي يحتل مكانة واسعة في قلوبهم، ما جعلهم يُقبلون على فعل أي شيء لأجل إثبات هذا الحب والتخفيف من وطأته، من هذا المنطلق اختاروا الفناء في الذات الإلهية، ومنه أصبح جوهر الحب الإلهي عندهم هو الفناء، أي فناء الإنسان عن نفسه وانكاره لذاته وبقائه في ربه، ويتجلى دور الفناء الروحي في خلق وبناء فضاء آخر للمتصوف الولهان، فهو يحس بأنه انسان دون جسد كونه لا يحس به في حضرة الذات الإلهية، بل ما يشعر به هو ارتباط قلبه بقلب مولاه في سكون دائم تستعد فيه روحه للفناء في حب هذا المولى العزيز العظيم، يقول ابن عربي:

أَضْنَانِي الهِجرَانُ   ولاَ حَبِيـــــبَ دَان   وَلَا معِين
فَـــــنـيـتُ بالله   عَمَّا تَرَاهُ العَيـــــن   مِنْ كَوْنِهِ
فِي موْقفِ الجَاهِ   وصِحْتُ أيْنَ الأيْنَ   فِي بَينِهِ
فَقَالَ يَا سَـاهِي   عَاينْتُ قَطُّ أيْـــــن   بعَينِـهِ[1]

يصور الوشاح رحلته الروحية التي يسعى من خلالها إلى التوحد بالله بدءا بمرحلة الهجران والفناء، مرورا بمرحلة تجاوز القوانين المادية والمعرفية التقليدية، وصولا إلى مرحلة المعرفة الصوفية الحقة، ولعل ما دفعه لهذه الرحلة هو حبه النقي للذات الإلهية، وألمه القوي من هجرانها، وهذا هو حال جل المتصوفة فهم يحبون من أعماق قلوبهم، ويصدِقون في نواياهم، ويخلصون في مشاعرهم، فأعينهم لا تبصر في الوجود سوى محبوبهم لدرجة أنهم شربوا من كأس العذاب حتى الارتواء، ذلك العذاب الناجم عن طول البعاد، واستمرارية الهجران، واحتراق القلب بنار الأشواق، حتى ينتهي بهم الأمر إلى الفناء وهو غايتهم الأساس.

وعلى هذا المنحى سار الوشاحون الصوفيون في النظم والتنويع والابداع بعد أن طوعا موشحات وأزجال التصوف للتعبير عن مكنوناتهم ومواجيدهم وأحاسيسهم اتجاه محبوبهم الذي نال منهم الشوق إليه، والرغبة الجامحة في وصاله، ولابد من التنويه هنا إلى أن هذا الحب ليس

[1]– ابن عربي. ديوان. ص84.

بالشيء الهين واليسير بل كلفهم طاقة روحية عالية؛ لأن السفر إلى عالم المحبة الإلهية يحتاج إلى سمو في الإدراك، وتذوق للجمال، وزهد عن الرغبات، وطائفة من الرياضات والمجاهدات.

وقد عبروا عن كل هذا بلغة متفاوتة في السهولة، فتارةً تظهر النصوص سهلة وتارة أخرى تغوص في الغموض الذي يُصعب أمر فهمها وتحليلها، وهذا طبيعي لأن محبوبهم هو الذات الإلهية التي يتطلب التعبير عنها استدعاء الرموز لأجل التمويه والإيحاء، وهو ما جعل موشحة التصوف تسمو وترتقي إلى فضاء تأويلي يُعنى بالإحاطة بعلاقة المتصوف بربه وصفًا وتعبيرًا وتحليلًا ومقارنةً بباقي علاقات الحب التي يعيشها بني البشر فيما بينهم.

4-المقامات والأحوال:

4-1-المقامات:

المقام في عرف الصوفيين له مفهوم مغاير عن المفاهيم المطروحة بين الناس، حيث أنّه في "اصطلاحاتهم عبارة عما يُتَوصَّل إليه بنوع تصرف، ويتحقق به بضَرب تَطلبٍ ومقاساة تكلُّفٍ، فمقام كل واحد موضع إقامته عند ذلك"[1]، فلمّا كان الطريق الصوفي دينيا يحتكم إلى القلب، وليس فلسفيا يحتكم إلى العقل، كان من الواجب على السّالك أن يجهدَ ويزهدَ من أجل أن تصفو نفسه ويتمكن من الترقي الروحي وعبور الطريق بكل أريحية، ومن ثمَ ايصال نفسه

[1]- السيد الشريف الجرجاني. التعريفات. ص247.

إلى بارئها، لذلك كان أهم ما تنص عليه المقامات هو التّخلي عن جل الرذائل، والتّحَلي بجل الفضائل.

أمّا بالنسبة "لصاحب المقام فيُعنى به: أن يكون مقيما في مقام من مقامات القاصدين، نحو التوبة والورع، والزهد والصبر وغيرها؛ فإن عرف بالمقام في شيء من ذلك يقال له صاحب مقام"[1]، ومن مقامات المتصوفة نذكر:

أ-التوبة: و"وهي ندم بالقلب، واستغفار باللسان، وترك بالجوارح، وإضمار أن لا يعود التائب إلى الذنب"[2]، مهما حصل ومهما كان، ويحتل مقام التوبة المرتبة الأولى بالنسبة لباقي المقامات، فإذا كانت هي أولها ترتيبا فهذا راجع لكونها مفتاح كل حال، وأساس كل عمل.. فكيف سيسلك المريد سبيل التصوف وهو لم يتُبْ ولم يمسحْ من صفحات حياته غبار الذنوب، ولم يُقلعْ عن المعاصي ويعقد العزم على الابتعاد الأبدي عنها، لذلك نقول عن التوبة أنها تبدأ بمقدمات، وتتوسطها علامات، وتنتهي بنتائج أو ثمرات؛ أي أن القلب يتنبه على غفلته في أول أمره، فيدخل في دوامة النّدم، ذلك الندم الذي يهدم أفكاره القديمة، ويجعله يخلق أفكارا جديدة مبنية على ترك الآثام، وهو ما يؤدي لظهور الثمرة المنتظرة وهي الرجوع إلى الخالق عز وجل، وطاعته ومحبته بملء إرادته، ومن بين أبرز النماذج عن هذا المقام قول ابن عربي في قفل موشحته:

إنّي إذَا مَا أَتُوب   إليهِ لَا مِن ذُنُوبٍ   لَا أُقِيمْ[3]

لا يتحدث ابن عربي عن التوبة التي تأتي بعد الشعور بالذنب، وإنما يتحدث عنها في سياق صوفي يخالف المفهوم التقليدي لها، بحيث تكون حالة من حالات التجدد الروحي المستمر مع الله.

---

[1]- ينظر: نظلة أحمد الجبوري. معجم نصوص المصطلح الصوفي في الإسلام. دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع. 1434هـ-2013م. ص66.

[2]- زكي مبارك. التصوف في الأدب. ص497.

[3]- ابن عربي. ديوان. ص184.

ويقول الششتري في موشحته:

فَتُوبْ عن نَفسَك أو أقْتَصَـــرْ

تَرى بِعَينِ قَلْبَـكْ مَعْنى الْخَبر [1]

لا تقتصر التوبة عند الذنوب فقط، وإنما تتعداه أيضا إلى النفس، فحتى هذه الأخيرة في الفكر الصوفي تعد حاجزا عملاقا أمام إدراك الحقيقة المطلقة؛ لأنها متعلقة بالملذات الدنيوية والرغبات الشخصية وما إن تمت التوبة من النفس إلا ومُنحت للعارف قدرة على فتح عين قلبه لرؤية الحقيقة الروحية التي تُدرك بالبصيرة ولا تُرى بالعين المجردة، ويضيف في زجله:

إنْ أطَعْـتْ وإنْ عَصَيتْ

فالله راقــبْ مَا سَقَونِـــي

حتَّى رَجَعْتُ لله تَائِبْ [2]

يشير في هذا النموذج إلى أنّ الطاعة والمعصية كلاهما ينتمي للتدبير الإلهي الذي يُعيد المخلوق إلى خالقه في نهاية أمره سواء طال عمره أم قصُر، والنماذج كلها تبرز مدى تمسك واندفاع الوشاحين المتصوفة إلى التوبة دون تردّد، وهو الأمر الذي يشترك فيه هؤلاء المتصوفة وغيرهم، فهم في صدد الإخبار والإعلان عن توبتهم ورجوعهم إلى ربهم الذي يعلم ما تكنه الصدور، ويراقب كل تحركات عباده، فسواء عملوا خيرا أم شرا ففي النهاية يكون المآب إليه، وتطمئن القلوب ويُفتح باب العبور إلى ما يليها من مقامات.

الزهد: في سبيل الفوز بالآخرة يتصدى السالك ما عُرض أمامه من ملذات، بل يترك دنياه ككل؛ لأنها رأس كل الخطايا والزلات، لذلك عمد الششتري إلى ذكره كثيرا، وترغيب المريدين فيه أكثر نحو قوله:

أتركْ الخَلَايقْ يَا بَطَّال وَاجْهـدْ

1- الششتري. ديوان. ص136.

2- نفسه. ص350.

وَاقْطَعْ العَلَائق وأَجْـــوَدْ وازْهَـدْ
يُبْصِرْ الحَقَائِقْ نُورُ قَلبِكَ وَيشْهَدْ[1]

ويضيف قائلا:

فازهَدْ في ذِي الأغْيارْ وَاطْوِيها طَيْ
مَنْ ذَا الـذي يَــزْهـد إذَا فَنِيـــت
ومَن بقَى يَـشْـــهـد كَيْتاً وكَيْــتْ[2]

يتضح من خلال النموذجين أن الوشاح في مقام نصح المريد وتوجيهه نحو الطريق الصحيح للتصوف مُبَيِّنا له أن الدنيا متاع، وخير متاعها هو التخلي عنها والتجرد من علائقها، إذْ لما يتمكن من تركها، وترك كل ما فيها سيفنى بالضرورة عن ذاته ويبقى في الله، حيث يشهد حينذاك "كيتا وكيت" أي الحقائق الإلهية بعدما تتضح له الرؤية ويُضاء قلبه بنور خاص هو بمثابة هبة ربانية نتيجة طهارته.

ب-الفقر: ويجيء بعد الزهد مقام الفقر وذلك بوصفه فضيلة من الفضائل التي تُعظِّم الحسنات وتُكفّر السّيئات، وقد جعله الصوفية على "ثلاث طبقات: فمنهم من لا يملك شيئا ولا ينتظر من غيره شيئا، وإن أعطي له شيئا يرفضه وهو مقام المقربين، ومنهم من لا يملك شيئا، ولا يعرض ولا يطلب، وإن أعطي له شيئا من غير مسألة أخذه، ومنهم من لا يملك شيئا وإذا احتاج انبسط إلى بعض إخوانه"[3]، ومن هنا يتضح أن الفقر لا ينطوي على فكرة انعدام الملكية فقط بل يتجاوزها إلى انعدام أدنى رغبة فيما يتعلق بالأمور الدنيوية، ولهذا جعله الصوفية مقاما لابد منه، وحرصوا على ذكره في ثنايا نصوصهم ومن ذلك قول الششتري في زجله:

نَمْشِي مَطْبُوعْ عَلَى الفقرِ مَطْبُوعْ

[1]- الششتري. ديوان. ص195- 196.

[2]- نفسه. ص198-199.

[3]- زكي مبارك. التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق. ص508.

مَطْبُوعْ مَطْبُوعْ إِيْ وللهِ مَطْبُـــوعْ[1]

إنّ الفقر الروحي والاستسلام الكامل لله هي حالة طبيعية ومتجذرة في كيان الشُشتري، ذلك أن الفقر لا ينتهي عند حدود المادة فقط بل يتجاوزه إلى الفقر الروحي الذي يعترف فيه صاحبه بعدم الاعتماد إلاّ على الله ربّ العالمين.

وقوله أيضا:

يَا فَقِيـرُ تــجــرَّدْ عَنْ ثَوبِ البَطَالَه
وَاتَّبِعْ الحَـقَــائـــقْ وقُل كَيْفَ قَالَـــه
واسْتَمْسِكْ يَا عَارِفْ بِحبْل الوِصَـــالَ[2]

وما تقدُّمُ الفقر على بقية المقامات إلا لبالغ أثره في درب التصوف، وما استغناء المتصوفة عن الجاه والمال في دنياهم إلا لأنهم اختاروا غنى الآخرة، وسعوا وراء الحقائق العرفانية الروحية التي دعا الوشاح إلى ضرورة التخلي عن الخمول والسلبية والتشاؤم والتمسك بطيب العلاقة بالله لأجل الوصول إليها.

ويضيف في زجل آخر:

يا فَقيرُ تَخَلّا عَنْ هَوى الخَلِيقَه
وتكُون تتبَـع لأهْل الحقِيقــــه[3]

فالششتري فقير بطبعه، راضٍ عن اختياره، سعيد في مذهبه، خال من الهم في نفسه، ما جعله يخاطب المريد والمقبل على التصوف وينصحه بضرورة التمسك بالفقر وحبل الوصال، والتخلي عن هوى الخليقة كي يخرج إلى بر الأمان ومنه يتبع أهل الحقيقة.

وهكذا يبقى الفقر رتبة شريفة وعالية تعلو بصاحبه درجات، وتمحو عنه الخطايا والسيئات، وتثقل ميزانه بالفضائل والحسنات، كما تلبسه لباس المرسلين، وغنيمة العارفين،

[1]- الششتري. ديوان. ص187.
[2]- نفسه. ص195.
[3]- نفسه. ص196.

ونظرا لتوسطه المقامات، وعلوه في الدرجات، تهافت عليه النساك والمتصوفة، فافتقروا في دنياهم لأجل تحقيق الغنى بالله ومنه الغنى في الآخرة.

ج-الصبر: صفة انسانية يعرفها الكثير إلا أنه يتحلى بها القليل فقط، ويندرج الصوفية مع تلك الفئة القليلة، فهم يتخذون الصبر شعارا يميزهم، ودليلا يُثبت مدى مقدرتهم على تجاوز المحن التي واجهتهم خلال رحلتهم الروحية، يقول الششتري:

كم تَجَرَّعْتُ مَرارَةَ الصَّبْــر عَن لِقائِي مَرارَةَ الصَّبْر

يا عَلِيْ أنِبْ إِلــى اليُمْنَـــا

واتَّخِذْ شِرعَةَ الهُدَى حِصْنَا

تَلْقَ فيهِ النَّجَاةَ والأمْــــنَـا[1]

يعكس دور الموشحة وصفا دقيقا لمعاناة العارف في سبيل الوصول إلى حقيقة الحقائق، حيث اشتاق وتألم وانتظر إلا أنه تحمّل وصبر ولولا تجرعه لمر الصبر ما استطاع النجاة، لأن الصبر والالتزام بطريق الحق يحققان السكينة والأمن الروحي، لذلك يتوجب على المريد أن يجتهد أثناء تنقله من مقام لآخر حتى يتسنى له الوصول إلى جميع مقامات المجاهدات(*) السلوكية التي تتطلب عزما وإرادة شديدين.

د-التخلي، الحظوظ، التجريد:

في سبيل القرب من الله يضطر السالك إلى التدرج في مقامات روحية معينة كالتخلي والتجريد والحظوظ، حيث يتخلى عن سائر العلائق الدنيوية والحظوظ الشخصية التي تواجهه في مساره الروحي، ومن ثمة بلوغ مقام التجريد بوصفه "الانقطاع بالكلية إلى الله"[2]، وهو الأعلى

---

[1]- الششتري. ديوان. ص163- 164.

*- مجاهدة: صدق الافتقار إلى الله بالانقطاع عن كل ما سواه، وقيل بذل النفس في رضا الحق، وقيل فطام النفس عن الشهوات ونزع القلب عن الأماني والشبهات. عبد المنعم الحفني. معجم مصطلحات الصوفية. ص236.

[2]- زكي مبارك. التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق. ص517.

درجة من التخلي والحظوظ وفيه يتجرد من كل شيء سوى الله ويُخلص له إخلاصا تاما ويتعلق به تعلقا أبديا، يقول الشُشتري في دور هذا الزجل:

أُتْرُكْ الحُظُوظْ واجَّرَّدْ وَاذْهَبْ لِلتَّخَلِّي
وَاقْطَعْ العَلَائِقْ تُكْسَى حُلَّةَ التَّجَلِّـــي
وَاقْصِدْ الوُجُودَ المُطْلَقْ تَظْفَرْ بالتَّجَلِّي[1]

ويستمر أبو الحسن الشُشتري في حرصه على مذهبه الصوفي وسعيه في عدم الانحراف عنه من جهة، وفي اسداء النصائح للمريد من جهة أخرى، باتباع مقام التخلي وترك الحظوظ والتجريد، ذلك أنّ هذا المُريد لو صفَّى نيته والتزم طريق الحق ولحِق بركب المتصوفين العارفين سيجد أن هذه المقامات متكاملة متلازمة تؤدي به نحو الهدف المنشود.

هـ-الطريقة: إن الطريقة* مقام كباقي المقامات التي يتمثلها الصوفي، مفادها أن يسلك سبيل التصوف تائبا، زاهدا عن دنياه، صابرا وتاركا أمر الحظوظ والتجريد، وكل ما يتعلق بالكون للمُكوِّن، ليجد نفسه في آخر المطاف سالكا للنهج الروحي الصحيح المؤدي إلى المعرفة الحقة، رابطا بين الالتزام الظاهري الذي يمثل العبادات والمعاملات والالتزام الباطني المتمثل في التزكية الباطنة، متحررا من كل ما دون الله، مدركا للمعاني الكبرى للتوحيد، وهو ما ذهب الشُشتري لتوضيحه بقوله:

كُلُّهُم لَوْ طَرِيقَــه والْتَقُوا عِندَ مجْمَـــعَ
إنَّ عِلْمَ الحَقِيقَــة نُور وبالحقِّ يَصْدَع[2]

---

[1]- الشُشتري. ديوان. ص155.

*- طريقة: يُعنى به طريق موصل إلى الله تعالى، كما أن للشريعة طريق موصل إلى الجنة، وهي أخص من الشريعة لاشتمالها على أحكام الشريعة من الأعمال الصالحة البدنية والانتهاء عن المحارم والمكاره العامة، وعلى أحكام خاصة من الأعمال القلبية والرياضات والعقائد المختصة بالسالكين إلى الله تعالى. عبد المنعم الحفني. موسوعة المصطلحات الصوفية. ص168.

[2]- الشُشتري. ديوان. ص184.

يُشير هذان الغصنان إلى أن السبل كثيرة، والهدف واحد، وهذا لن يغير من الأمر شيئًا، فحتى وإن اختلف المتصوفة في طرقهم، فحتما سيلتقُّون حول مقصود مشترك متمثل في الحقيقة الإلهية أين تتوحد الرؤى وتتلاحم التجارب؛ لأن علم الحقيقة واحد لا ثاني له، يمنح للمريد رؤية واضحة تشع بنور الحق على الدّوام.

4-2-الأحوال:

إذا كانت المقامات حلقةً من الرياضات(*)، والمجاهدات السلوكية والكسبية النفسية التي تتطلب اجتهادا، وتجمع بينها علاقة إرادية، فإن الأحوال تتجسد مرة في صفات وأخرى في أفعال تتنزل على قلب العارف، وتجمع بينها علاقة لا إرادية، ولذلك أقرَّ أهل الحق أن الحال "معنى يرد على القلب من غير تصنع، ولا اجتلاب ولا اكتساب؛ من طرب أو حزن أو قبض(**) أو بسط، أو هيئة، ويزول بظهور صفات النفس، سواء يعقُبه المِثْلُ أو لا، فإذا دام وصار مِلكا يسمى: مقاما؛ فالأحوال مواهب، والمقامات مكاسب، والأحوال تأتي من عين الجود، والمقامات تحصل ببذْل المجهود"[1]، ومن الأحوال الموجودة في موشحات التصوف ما سيأتي ذكره:

أ-الحب، الهوى، السكر، القرب:

وهي من أرقى المراتب الوجدانية التي يعتمد عليها العارفون لبلوغ مقاصدهم الروحية، حيث ينطلقون في رحلة الأحوال بداية بالحب أين يصبح المحبوب موضع اهتمامهم، وشاغل تفكيرهم ومحرك رغباتهم، مرورا إلى الهوى الذي يجعلهم لا يرغبون ولا يشتاقون إلا لهذا

*- رياضة: رياضة أدب وهو الخروج عن طبع النفس، ورياضة طلب وهو صحة المراد، وبالجملة هي عبارة عن تهذيب الأخلاق النفسية، فإن تهذيبها تمحيصها عن خلطات الطبع ونزعاته. عبد المنعم الحفني. معجم مصطلحات الصوفية. ص116.

**- القبض: حال شريف لأهل المعرفة، إذا قبضهم الحق أحشمهم عن تناول المباحات والأكل والشرب، ويقابلها البسط: فإذا بسطهم ردهم إلى هذه الأشياء وتولى حفظهم في ذلك. عبد المنعم الحفني. معجم المصطلحات الصوفية. ص213.

1- الجرجاني. التعريفات. ص86.

المحبوب لدرجة أنهم يفقدون إحساسهم بالعالم المادي، ويغيبون عن ذواتهم ليحضروا مع المحبوب، وصولا إلى حالة من السكر الروحي التي تكون حين يُفاض الحب الإلهي عليهم فيشعرهم بنشوة روحية يصبحون من خلالها أكثر قربا لله، وهو ما يوسم بحال القرب بوصفه ذروة الأحوال الصوفية، ومن بين النماذج التي ذُكرت فيها هذه الأحوال نجد موشحة الششتري التي جاء فيها:

فَسرُّ الحُــبِّ رَبَّانـــي ومَعْنـــاهُ غَريــبْ
أنا نهْـــواهْ ويهْوانِــي نناجِيهْ من قَريــبْ
إذا نخْلـو بمحْبُوبـــي نَغيب عَن الوُجُودْ
ونقْرَا سِـرَّ مكْتُوبـــــي فقي صورةِ العُقُودْ
وبِهْ يحْلالِي مَشْرُوبِي وبِهْ نجْنِي الوُرودْ[1]

جمع الوشاح عدة أحوال في مقطع واحد، دلالة منه على ابراز الترابط والتلاحم الموجود بينها فكل حال يستدعي الحال الذي يليه، شبيهٌ أمرها بحبات اللؤلؤ في العقد، إذْ استهل حديثه بالحب، وهذا الحب ليس شعورا متاحا في قلوب الجميع، بل هو فيض(*) رباني وإلهام قلبي يُهاب للمخلصين فقط، ولما ينزل في قلوبهم يألفونه ويألفهم، فيرتقي بعدها إلى منزلة الهوى، حينها تفيض قلوبهم بذكريات وصفات المحبوب، فكيف السبيل؟ وما الحل للتخفيف من ثقل هذا الهوى سوى بالرجوع إلى الخمرة الصوفية التي لم تبق على شاكلتها الأولى دالة على اللهو والعربدة، بل صارت خمرة إلهية سامية بأوصافها، خالصة تؤدي إلى النشوة التي يسعد فيه

1- الششتري. ديوان. ص95.

*- فيض: ما يفيد التجلي الإلهي، فإن ذلك التجلي هيولاني الوصف، وإنما يتعين ويتقيد بحسب المتجلي، فإن كان التجلي له عينا ثابتة غير موجودة يكون هذا التجلي بالنسبة إليه تجليا وجوديا فيفيد الوجود وإن كان المتجلي له موجودا خارجيا كالصورة المسواة يكون التجلي بالنسبة إليه بالصفات ويفيد صفة غير الوجود كصفة الحياة ونحوها. عبد المنعم الحفني. معجم المصطلحات الصوفية. ص208.

المحب بالوصال، ومن ثم يتحقق الفناء في ذات المحبوب، بما يحمله ذلك الفناء من وصال وقرب سبيلهما الطاعة وإخلاص العبودية.

ب-الموت والحياة، الحضور، الغيبة، الفناء، الشهود، النور:

تتداخل هذه المصطلحات الكثيرة فيما بينها في سبيل تحقيق الاتحاد مع الله عز وجل، فالموت عند الصوفية لا يُقصد به موت الجسد وفناؤه شيئا فشيئا، بل هو موت الذات وانفصالها عن المادة لأجل توحيدها مع الله، كذلك هو الأمر بالنسبة للحياة التي لا تقتصر عند الصوفية على الدنيا وإنما هي حياة روحية يرتقي فيها العبد إلى مراتب الوجود ويحيا بالله، فكل مصطلح يتغير معناه عند الصوفية بتغير زوايا نظرهم للأشياء، مثلما حصل الأمر مع ثنائية الحضور والغيبة حيث يُقصد بالحضور حالة الوعي التام بحضور الحق في كل شاردة وواردة، بينما الغيبة فيُعنى بها غياب الذات والوجود المادي عن الوعي.

مرورا إلى الفناء الذي يعد الوجود الفردي والاندماج في الوجود الإلهي من خلال الفناء عن الذات والبقاء في الله، أما النور فهو رمز للهداية والاشراق الروحي حيث يضيء رب العالمين قلب العارف ويوجهه إلى معرفة الحق، وإدراك معاني الإيمان بشكل عميق، وصولا إلى الشهود وهو أعلى درجات اليقين في التصوف إذْ يشاهد الصوفي الحقيقة الإلهية في كل شيء، ويشعر بحضور الله في كل مكان وزمان.

يقول أبو الحسن الششتري عن هذه الأحوال:

عَن جَهْلِــه لا تَـــنْــزَعَــه ... كِفْ يَرى مَيِّــت لِحَــيْ
إنْ كُنْتَ حَــيًّــا لا تَـــــزالْ ... تَرَفُلْ فِي أثوابِ الجمال
في حَضْرَتِي تُعْطِي الكمـال ... مُطَّلِعاً لِكُــــــلِّ شَــيء
بَل تخترقْ كُـــلَّ الْحُجُـــب ... في سِرِّها سِرُّ الْغُيُــوب
وصُورَتُكْ هِـــــيَ الْقُشُــــور ... واللُّبُّ سِـــرُّكَ الْعُلَـــيْ
فأفْنَا بِنَافِــــي لاَ فَـــــنَــــا ... تَرَى الْفَنا قَد صار فَيْ[1]

---

[1]- الششتري. ديوان. ص202.

الششتري مبدع كعادته في جودة النظم، وحسن السبك بين الأفكار، وها هو ذا مرة أخرى يجمع بين عدة أحوال في مقطع واحد يبرز من خلاله تناسق المفردات الصوفية في لُحمة واحدة من موت وحياة، إلى حضرة وغيبة، ليتحدث عن الحياة الروحية التي تختلف الرؤى حولها، ويتميز فيها العارف عن ما سواه من العباد الذين خصهم الوشاح بصفة الجهل، ذلك أنهم يجهلون حقائق الأمور وجوهرها الباطن مكتفين بالقشور التي تمثل المظاهر الدنيوية، وهذا الجهل الروحي سيُبقي صاحبه ميتا رغم حياته، محصورا بين جدران الحياة المادية غير مدرك لأسرار الوجود، وهذا بخلاف العارف الحقيقي الذي يعيش حياته في أثواب الجمال، دلالة على بهاء الحياة الروحية بالقرب من الله، وما الوصول إلى كل هذا إلا عن طريق الفناء عن الذات؛ لأن "ثُمن التصوف فناؤك فيه، فإن فنيت فيه بقيت بقاء الأبد، ذلك أن من فنى عن حسوسه بقى بمشاهدة المطلوب وهو بقاء الأبد"[1].

ونجد أيضا من قول الششتري في حال الموت والحياة:

إِنْ كُنْتَ حَيًّا تَفْهَمـوا ما قَد بَدَا وتَعَــلْــمُوا
صَرِّحْ بِهِ أو اكْتُمُـوا هَل يَسْتوِي مَيِّتْ وَحَيْ[2]

يبرز الوشاح أهمية الحياة الروحية العميقة التي تميز العارف بالله عن غيره، مشيرا إلى امتلاك العارف للفهم العميق للأمور، ومقدرته على التمييز بين الحقائق الإلهية وبين المظاهر الدنيوية، مؤكدا على أن هذه الحياة الروحية هي الكفيلة وحدها برفع الانسان إلى مقام الحضرة والعرفان بالله وحده لا شريك له، خاتما حديثه بالاستفهام الإنكاري بغية تأكيد الفرق الواضح بين من يعيش بجسد دون وعي روحي، وبين من وصلوا للحياة الروحية واطلعوا على الأسرار الإلهية والحقائق الكبرى، وهذا التفاوت بينهما مثله مثل الفرق بين الحي (الروحي) والميت (المادي)، ويواصل الششتري حديثه عن حالي الحضور والغيبة في موشح آخر قائلا:

---

[1]- أبو عبد الرحمن السُلمى. الطبقات الصوفية. تح أحمد الشرياصى. كتاب الشعب. ط2. 1419هـ -1998م. ص142.

[2]- الششتري. ديوان. ص200-201- 202.

لَمْ قَطَّ نَغِب عَنْ حَضْرَتي ولَا نَرَى دُوني حِجَـــابُ
عَينُ الحُضُورِ هَذَا غيبتي عَسَى تَدَاني والصَّـــوابُ
كَلٌّ الصَّوَاب في خُفْيَتِـــي ولوْلاَ ذَا لَسْ كان نُصابُ[1]

يتأرجح معنى النص بين ثنائية الحضور والغيبة، بوصف الأول . الحضور. تنبيه خاص وطارئ على مستوى قلوب العباد لأجل لفت انتباههم إلى أمر من الأمور، والثاني . الغيبة. ويقصد به "غيبة القلب عن علم ما يجري من أحوال الخَلْق، بل من أحوال نفسه بما يرِد عليه من الحق، إذا عظم الوارد واستولى عليه سلطان الحقيقة، فهو حاضر بالحق غائب عن نفسه وعن الخلق"[2]، والوشاح هنا ينفي غيابه عن حضرته، ويصف حالة الاتحاد مع الله التي يشعر من خلالها أنه متمسك به ولن يغيب عنه وليس هناك من سبب يدفعه للغياب أو مانع يمنعه من القرب؛ لأن الحقيقة الإلهية حاضرة في قلبه رغم ما يبدو ظاهريا من غياب، فهي عين الصواب ومكمن التجليات والأسرار، وإدراكها يمنحه الأمان والسلام الداخلي.

ج-علم الحقيقة، الولاية، الرضى، الوصل، الرتب:

علم الحقيقة: يعد جزءًا أساسيًّا من الفكر الصوفي، حيث يشير إلى الفهم العميق للواقع الإلهي والوجود البشري. فالحقيقة بطبيعة الحال ليست مجرد علم نظري، وإنما هي كشف باطني وشهود مباشر يصل إليه المريد بعد خوض سلسلة من الرياضات الروحية، وتجاوز مراحل من التزكية النفسية، وفتحِ أبوابٍ من المعرفة الربانية.

كما يهتم علم الحقيقة بجوهر الأمور وباطنها، ويتميز بكونه تجربة ذاتية يعيشها هذا المريد بوعي وإدراك ويتذوقها بنور بصيرته تذوقا روحانيا، والششتري كعادته يُرغب المريدين فيه قائلا:

إسْمَعُوا ذِي الحقيقهْ يا جَميعْ مَن يسْمَــعْ

---

[1]- نفسه. ص148- 149.

[2]- الجرجاني. التعريفات. ص178.

إنَّ عِلْـمَ الحَقِيــقَــه نُورْ وبالحقِّ يَصْــدَعْ
قالَ عِلــمُ الحقيقــه أنا أُسُّ الشَّــرِيــعـــهْ
مَنْ تبِعْهــا سيَلقَــى مِنِّـــي أدراجْ رَفــيعَـه
والمخالفْ سيَشْقَى ويَرْكب أهْوال شنيعَه[1]

مطلع الموشحة ودورها يمثلان نموذجا صوفيا مفعما بالمعاني الروحية التي تبرز العلاقة التكاملية بين علم الحقيقة والشريعة؛ ذلك أن المتبع لعلم الحقيقة بظاهره وباطنه، سيرتقي روحيا درجات، بينما مخالفها سيهوى في الحضيض دركات، ويلقى مخاطرا وأهوالا شنيعة لا حصر لها، لأنه تَجاوزَ أسًّا من أسس الشريعة.

د–الولاية: وهي أرفع شأنا وأعلى قدرا، ودليلا على اشتغال الولي بربه دون سواه، محققا معاني العبودية الكاملة، متحليا بالمعرفة الإلهية، مسلما أمره لله سبحانه وتعالى، وهذه هي غايتها التي تدور في حلقة المعرفة الحقة لله، والتحقق التام بالمحبة الإلهية، بل إن الولي يعيش في معية الله حالة روحية سامية يسودها الصفاء الروحي والمعرفة الحقة والطمأنينة الدائمة، يقول الششتري في هذا الدور:

جِي نقُل لكْ حِكايَه وافْهم إنْ كُنتَ تفْهم
حالُ أهْلِ الوَلايَـــهْ(*) حال مُصحَّحْ مُحكَّم
إنَّ في الخِضْرِ آيهْ والنَّبيّ المَـــكــلَّــم[2]

يلفت الششتري انتباه المتلقي في أثناء تعبيره عن الفكرة المطروحة حول أهل الولاية بوصفهم أشخاص امتلكوا حكمة في الحياة، وفهما عميقا للأمور الروحية، ذلك أن الفهم الصحيح للحقائق يتطلب انفتاحا ذهنيا وروحيا لأجل تعزيز الارتباط بالحق الإلهي، وما ذكره

[1]– الششتري. ديوان. ص183.

*– الولاية: عند الصوفية قيام العبد بالحق عند الفناء عن نفسه. عبد الرؤوف المناوى. القاموس الصوفي مختصر التوقيف على مهمات التعاريف. المكتبة الأزهرية للتراث. القاهرة. ص82.

[2]– الششتري. ديوان. ص183.

للخضر إلا لكونه رمزا دالا على المعرفة الحقيقية في التراث الصوفي، بخلاف النبي موسى الذي يُرمز للتواصل المباشر مع الله.

بعد مشقة وعناء في اجتياز المنازل والمقامات بنية خالصة، وبعد جهد جهيد في سبيل التخلص من العادات الدنيوية، تمنح الولاية للمتصوف التقي، فيُفتح أمامه أفق الكشف والتجلي(*) والكرامات، مثله مثل الأولياء الصالحين والأنبياء المختارين.

هـ-الرضى: لا يقل الرضى شأنا عن الأحوال الأخرى، أي نعم فهو جنة الدنيا ونعيمها، لما يحققه من سلام داخلي، وقوة روحية وقرب إلى الله، ومن ثمة "فهذا الحال بحاجة ماسة إلى رياضة شديدة؛ لأن الرضا لا يأتي إلا بعد تطهير تام للقلب من الوساوس النفسية"[1]، وتسليم تام لإرادة الله، وقبول لجميع ما يُقدره الله ويقضيه، دون اعتراض بعده أو شكوى منه، وتأسيسا على هذا جعله المتصوفة حالا يهبه الله عباده الأتقياء المخلصين، ومن ذلك قول الششتري:

يا كلَّ كـلِّ الـكُـــلِّ   جُدْ لِي بِرِضاكْ
إنْ لم تكُنِ لي مَن لي   محْبوب سِـواك[2]

من خلال الرؤية الصوفية للكون التي ترى أن الله هو المصدر لكل موجود في الوجود، يعبر عن حاجته الماسة للرضى الإلهي؛ ذلك الرضى الذي سيستمد منه طاقته الروحية، ويُنمي عشقه الإلهي، فهو ملجأه الوحيد وهدفه النبيل، وليس له سواه.

ويضيف:

وتَوارَتْ حُجَّابُ ظُلُمّاتِه
فانْثَنَـــى فائِــزاً بِلَذَّاتِـه

---

*- التَّجلِّي: ما ينكشف للقلوب من أنوار الغُيوب، وإنما جمع الغيوب باعتبار تعدُّد موارد التَّجلِّي، فإن لكل اسم إلهي بحسب حَيطته ووجوهه تَجلِّيات متنوّعة، وأمهات الغيوب التي تظهر التجليات من بطائنها سبعة: غيب الحق وحقائقه، وغيب الخفاء، وغيب السرّ، وغيب الروح، وغيب القلب، وغيب النفس، وغيب اللطائف البدنية. الجرجاني. التعريفات. ص52.

1- بتصرف: زكي مبارك. التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق. ص506.

2- الششتري. ديوان. ص121.

وتَرَقى لِنَيْل مَرْضاتِـــهْ[1]

إن هذه الأسطر في رقتها وعذوبتها تحمل تصويرا دقيقا للحالة الروحية المتعلقة بكشف المعارف والحقائق الإلهية بعد تلاشي الحجب وتحقُق الفوز باللذائذ الروحية التي لا ترتبط بالمُتع المادية، بل هي لذائذ ناتجة عن التقرب من الله ونيل رضاه، مما يعكس ضرورة محاربة ظلمات الجهل لأجل الظفر بنور الترقي إلى المراتب السامية من الرضا الإلهي والسلام الداخلي.

و-الوصل: إذا أخلص العارف في حب الله وأصدق في قوله وفعله وابتعد عن الذنوب ما ظهر منها وما بطن، وتجرد من كل ما سوى الله، فإنه حتما سيرتقي إلى حال الوصل بعد رحلة روحية طويلة من السعي والمجاهدة، وتزول جميع الحجب بينهما من نفس ورغبات وأمور دنيوية لا طائل منها، ويتحقق لديه الاتحاد الروحي مع الله، والاتحاد هنا ليس بمعنى الحلول وإنما بمعنى الفناء عن ذاته والبقاء بالله، حيث يعيش بحالة من الثبات في نور الله، ملتزما بأوامره متجنبا لنواهيه، مطمئنا بقربه، ومن أمثلته ما ورد في زجل الششتري:

فَحُطَّ قَلْبَكَ للرِّجَـــالْ
تَكُنْ بِحَضْرَةِ الوِصَالْ
وَتُكْسَى حُلَّةَ الكَمالْ[2]

يقدم الششتري توجيها ضروريا متمثلا في اختيار الرجال النافعين والأولياء الصالحين الذي ساروا في الطريق الصوفي، وبلغوا درجات عليا في المعرفة الروحية، لأجل أن يكتسب الكمال الروحي ويحظى بالتجليات الروحية التي سَتُطَهر قلبه وتُنَقيه، وتجعله يحقق النمو الروحي المرغوب فيه.

وقوله أيضا:

1- نفسه. ص162.
2- نفسه. ص179.

إِن يكنْ يُرْضكَ قتلي فاجعلْ القتلَ بقربي

إنني بالوصِل أفنـــى هَكَذا حَالُ المحـب[1]

تُفصح الأسطر الشعرية عن استحضار الوشاح لبنية الاتصال والانفصال في تشكيل المعمار الجمالي في موشحته التي تتضح بأصدق معاني الحنين للمحبوب الأعظم، لدرجة أنه يختار الموت مقابل الدنو منه، والصوفية باختلاف أصنافهم ودرجاتهم يسعدهم الوصل ويحزنهم الفصل.

فبعدما انشغل الصوفي بالرياضات الروحية، وملأ قلبه بمعرفة الله، فهواه وهام به، لِما وجده في المحبة الإلهية من حلاوة المذاق، ونور الإشراق، ونعمة العطاء وجميل الخضوع والولاء، ولذلك لم يستطع سلوانها أو الابتعاد عنها، فيرى أن وصاله هو الحل الوحيد مهما صَعُبت الظروف وتنوعت، وهو ما يعكس استعداده التام للتضحية واعلائه من قيمة الحب في مبادئه على العموم.

ر-**الرتب:** ويقصد بها تلك المراحل التي يمر بها المريد في رحلته الروحية إلى خالقه عز وجل، ولا تكتسب بمظهر معين أو كلام منمق، وإنما بتجربة صادقة وذوق روحي؛ لأنها نابعة في أصلها من الاجتهاد الكثير والمحاولة المستمرة في مضمار العبادة والتزكية والمعرفة، يقول الششتري بشأن هذا الحال في دور موشحه:

ارفعِ الوهمَ تَحْمَدِ السَّـعْيَـا

واخْرِقِ الْحُجْبَ تَحْظَ باللُّقْيَا

وتُفَـز بالمـراتـبِ العَلْـيَـا[2]

---

[1]- نفسه. ص361.

[2]- الششتري. ديوان. ص163.

يحمل هذا الدور دعوة مباشرة للتحرر من الأوهام والاعتقادات والأفكار الخاطئة لأجل وضوح الرؤية وتكملة طريق السعي والكفاح بسهولة وصواب والفوز بدرجات عليا في نهاية هذا الطريق الروحي، ويواصل الششتري حديثه في موشح آخر قائلا:

الغِي مِنَ الْحَـوَادِثْ	واصْفِي وُدَّكْ
واعْمَلْ عَلَى الإراده	والْـمُـمْ وِرْدَك
تَنَـال مِـن مُـرَادَك	ومِنْ قَصِيدَك
وتَـبْـلُـغ الْـمُـنَـى	والاتِّـصَالْ
ويَـكُـون اتِّصَـالـكْ	دونَ انْفِصَالْ[1]

تعكس هذه الأسماط والأقفال فكرا صوفيا عميقا يركز على تجنب المؤثرات الدنيوية عن طريق ابعاد النفس عن الانشغال بالرغبات والملذات الزائلة، وتصفية الأفكار والنوايا نحو الحق، والعمل بإرادة قوية، والاخلاص في العبادة لأجل تحقيق الوصل مع المحبوب الأعلى.

كما تجدر الإشارة إلى أنّ المتصوف العارف شديد الحرص على التزام الوِرد بكونه لازمة لابد منها، ووراثة تخص أهل الفضل والصلاح من العارفين والأولياء الصالحين، حيث يعكس الوِرد جانبا من تنظيمهم للحياة، وإصرارهم على بلوغ الغايات، والتزامهم بالأدعية والعبادات، وفضلهم في ظهور الكرامات، وانتشار البركات.

وهكذا ينطلق المريد في رحلته الصوفية العرفانية من حال إلى آخر ومن محطة إلى أخرى، ومن منزلة إلى أخرى تعلوها وكله همّة وإيمان بالوصول إلى الهدف، وكله شوق وإصرار لطي الطريق المتبقي أمامه، وسعي دؤوب في خرق الحجب للفوز بالمراتب، فيندرج رويدا رويدا في السمو الروحي من شريف إلى أشرف، ومن عالي إلى أعلى حتى يتمكن من رؤية المحبوب الأعلى.

وعلى ضوء هذا الفهم للمقامات والأحوال الصوفية يمكن القول إن المقامات تتطلب مجاهدة ورياضة سلوكية ونفسية كي تتنزل الأحوال مثل فيوضات ربانية على القلوب فالسالك

1- نفسه. ص205.

بإرادته يسلك طريق التصوف، وعبور هذا الطريق ليس بالأمر الهين واليسير، حيث يبدأ بأول مقام خالعا ثوب المعاصي مطهرا جسده وقلبه من الخطايا، ليمر إلى ما بعدها من مقامات، فإذا تمسك بربه، وأخلص في توبته، وأصدق في توكله وأنيب في خوفه، والتزم في زهده، وصبر في شدّته وفقره، ورضي بنصيبه وقدره، وترك علائقه، وتعفف عن حظوظه، فحتما سيُجازى بأمطار الأحوال التي ستهطل على قلبه، وتكون له هبة ربانية تُنير دربه، وتمنحه إشارة العبور إلى عالم الأحوال ليتنقل بينها هي الأخرى، فيجد حب الله أولاها محفورا في قلبه، من ثمة يكون الشوق إليه ديدنه، وتُصبح الرغبة في وصاله مطلبه، والقرب منه سعادته، والفناء فيه مرماه، ليتم ارتقاءه إلى معارج الكمال الروحي.

ثانيا- الحقول الدلالية في الموشحات والأزجال الصوفية:

1-حقل ألفاظ الدين:

نال حقل الدين حصة الأسد في نصوص الموشحات والأزجال على السواء، ذلك أن العودة إلى الموروث الديني ليس بالأمر العسير عند ناظميها، أليس الإسلام دينهم، والقرآن كتابهم، والتصوف طريقهم؟

أي نعم فكل هذا يمثل اتجاه كل وشاح وكل زجال صوفي، وفيما يأتي ستتضح الرؤية أكثر عند وقوفنا على بعض النماذج، والتي نستهلها بموشح أبي مدين الغوث:

امْنعْني مِنْ نَارِ الجَحِيم يَا ذَا المَعَالِي   اعفُ عنّي يَا كَرِيم وَالْطُفْ بِحَالِي

غَـرَقْـتُ فِـي بَـحْـرِ الـذُّنُـوب   يَـا خَـيْـرَ هَـادِي

اهْـدِنـي لِلـتَّـوْبَـة نَـتُـوبْ   هَـذَاك مُـرَادِي[1]

أورد أبو مدين في موشحته المفردات الدينية بنسبة كبيرة، لتفصح عن ثقافته الدينية العالية وتتمثل هذه المفردات في (زمزم، أعف، كريم، نار الجحيم، الذنوب، اهدني، التوبة) والتي عبر

[1]- أبو مدين الغوث. ديوان. ص68.

من خلالها عن تضرعه الشديد، وإلحاحه المستمر لله كي يغفر له خطاياه، ويلطف بحاله، ويهديه للطريق المستقيم، فهو العبد الضعيف المعترف بكثرة ذنوبه، التي أبى أن يعرضها ويُقرّ بها سوى لخالقه الذي يثق في رحمته الواسعة، وعفوه الشامل، وربه هو محبوبه الوحيد القادر على المغفرة له وهدايته وإرشاده.

فطلب الهداية والمغفرة هو ديدن المتصوف، والرجوع المنتظر هو الرجوع إلى الله بالنسبة له، ولا مرجع إلى سواه، وفي ذلك يقول ابن عربي:

لله عبدٌ مشى عَلَى عَجَلْ

لِقابِ قَوسِين مَشيَ مُقْتَبَلْ[1]

المتحدث عنه من قِبل ابن عربي هو المقام العالي من القرب الإلهي، الذي دلت عنه عبارة لِقابِ قَوسِين المستلهمة من قوله عز وجل: (فكان قاب قوسين أو أدنى)[2]، وهذا القرب يرمز إلى فناء المُحب في المحبوب الإلهي وزوال الحجاب بينهما.

ويضيف قوله في موشح آخر:

لله مَا أَحْلَـــــى طُعْم المَذَاق

بالَمنْظَر الأعْلَــى عِنْدَ المسَاق

آيَاتُه تُــتـلَـــــى عَلَى اتِّسَاق[3]

وظف وشاحنا عدة ألفاظ دينية نمثل لها بـ(لله، الأعلى، المساق، آيات، تتلى) وهي مفردات مأخوذة في العموم من سورة القيامة المتحدثة عن أهوال يوم الحساب الذي وعد به الله عباده، إذْ فيه يكون المساق والمآب إليه، ولا مفر من هذا القدر الحتمي، أما بالنسبة لدور الموشحة فهو يتحدث عن المتصوف العارف في لحظة اللقاء النهائي حيث يستمتع العارف بلذة القرب الإلهي وما فيه من تجليات إلهية في لحظات حاسمة وكاشفة للحقيقة المطلقة.

---

[1]- ابن عربي. ديوان. ص198.

[2]- سورة النجم. آية 09.

[3]- ابن عربي. ديوان. ص106.

كما يظهر أمامنا أيضا موشح لابن عربي يزخر بالمفردات الدينية، يقول في دوره:

إعْرف يا فقِيــرْ اللهْ   حَقَّ الْمَعْرِفا
إنْ كانْ تَعْلَم أنَّ الله   يُحِبُّ الصَّفَا
ولا تَــرْجُــو إلاَّ الله   وَبِهِ اكْتَـفَـا[1]

الدور يحمل في مضمونه دعوة للاكتفاء بالله واليقين التام في حسن تدبيره لشؤون عباده، والسعي لتحقيق الصفاء الدّاخلي الذي يحبه دائما وأبدا، والملاحظ من خلال تعبير ابن عربي أنه شديد الاتصال بالله، وليس من شيء يتأثر به ويتخذ منه الحجة دون النص القرآني، لذلك تراه كرر لفظ الجلالة عدة مرات في أثناء نصحه للسالك للاعتماد على الله وجعله غاية في كل شيء.

ويقول أيضا في موضع آخر مع موضوع آخر:

فِي نَوْمِه قَدْ فَــــر   كَمَثَلِ ذِي النُّون الأمِينِ   إدْغَالَا
لَمْ يَدْرِ عَينَ الخَبَر   فَظَنَّ ظّـنـاً واليَقِـــيـنِ   مَا زَالاَ
هُو القَضَا والقَـدَر   كَأَنَّهُ الصُّبحُ المبِــيـــن   جــوّالَا[2]

يضم هذا الدور كلمات يتبين من خلالها لمتلقي الموشحة أنها مستلة من المعجم الديني الصرف، فكل من كلمة (ذي النون والظن، واليقين، القضاء والقدر، والصبح المبين) لها صلة بكتاب الله سبحانه تعالى على العموم، وبقصة يونس (ذي النون) بصفة خاصة لمّا دفعه إحباطه من قومه إلى الفرار، ليوضح من خلالها أن فكرة الابتعاد عن الحقيقة شبيهة بالهروب عن الوعي أثناء النوم، إلا أنّ القضاء والقدر كالصبح يبعث الضياء الذي يوجه الإنسان نحو الحقيقة مهما طالت الغفلة.

[1]- الششتري. ديوان. ص203.

[2]- ابن عربي. ديوان. ص125.

إن وفرة المصطلحات الدينية، وكثافتها في نصوص الوشاحين والزجالين دليل على تمسكهم بكتاب الله، واطلاعهم التام عن كل ما وَرَد فيه، ومن خلال اعتمادهم على أساليبه ومفرداته، تمكنوا من التعبير عن مدى تمكن العقيدة الإسلامية من قلوبهم، ومدى تأثيرها في عقولهم.

2-حقل ألفاظ الطبيعة:

كانت الطبيعة مصدر إلهام الشعراء منذ الأزل، فوظفوها في قصائد مدحهم وفخرهم وغزلهم ورثائهم، بل حضرت في كل محضر يسيل فيه حبر أقلامهم، ولما ظهر الوشاحون في الساحة الأدبية والفكرية فيما بعد اهتموا بها أيضا، وتغنوا بربيعها المشرق، وزهرها الملون، وجمالها الفتان، أما من كان صوفيا من الوشاحين فقد اتخذها دعامة أساسية في تفكيره وتعبيره عن تجاربه الروحية وأحواله النفسية خلال رحلته إلى الله، كما عدَّها مظهرا من مظاهر التجلي الرباني، ودليلا على عظمة الخالق وجماله، وجسرا يربط بين العالم المادي والعالم الروحي.

ولأجل الاستئناس سنعرض بعض المقاطع من الموشحات بداية بهذا المقطع المستل من موشح الششتري الذي يقول فيه:

إِذَا نَظَرْتُونَا بنَظْرَةٍ صَالِحَةٍ تَلْقَحْ أَشْجَارُنَا وَالثِّمَار يَطِيبْ[1]

يستحضر الوشاح عناصر الطبيعة في سبيل حديثه عن النفع الروحي المتبادل بين العاشق والمعشوق الإلهي، حيث أن التوجيه الطيب من هذا الأخير كفيل بصنع التغيير في حياة السالكين، ذلك التغيير الإيجابي الذي يجعلهم يُنتجون ثمارا من المعرفة والبركة.

ويضيف أيضا:

هَزَّنِي الزَّهْرُ وشاقَنِي الْغِـنَـا مع جرَيِ النَّهْرِ
تَغْرِيدُ القُمْرِي وخمْرُ حُبِّـنـا شُرْبُنـا فـادْرِي
جَنَّتِي شَمْس الْعُلاَ والاقْتِراح جَنَّتي شمْسِي[2]

إذا كان الشاعر ابن بيئته، يُبدع وفقا لرونق الطبيعة وجمالها، فإن الششتري ابن الأندلس الغناء، ذات الطبيعة الساحرة التي انبهر بها كل من رآها، أو قرأ عنها أو سمع بها، فكيف بمن ولد فيها، وترعرع في حماها أن ينظم قصيدة أو موشحة دون المساس بعناصر طبيعتها الخلابة، وهو ما فعله في موشحه هذا الذي أقحم عليه عناصر كثيرة من الطبيعة بغية إضفاء الروح عليه، وبعث الحيوية فيه، فهذه الألفاظ (الزهر، النهر، الشمس) لها دلالة بالطبيعة، والششتري من خلال توظيفها رسم أفقا زاهيا لمشاعره التي بلغت مداها، وعبر عن التجربة الروحية والعشق الذي يتفاعل مع الجمال المبثوث في صفحات الطبيعة فينعكس هذا الجمال على نفسه فتصبح شمسه الوحيدة وجنته الحقيقية.

من المتفق عليه أن الجمال الإلهي يتجلى بقوة في الطبيعة، مثلما يصفه الششتري:

في رِياضٍ تفتَّحــت أزْهــارْ وأنارَت لــنَـا
والْطُيور في منابِرِ الأشجارْ تختْطِبْ بيْننا[3]

---

[1]- الششتري. ديوان. ص435.

[2]- نفسه. ص167.

[3]- نفسه. ص90.

فالرياض والأزهار والطيور والأشجار كلها تنتمي إلى الطبيعة، وكلها تعبر عن تجربة روحية مفعمة بالجمال والنضارة، ففي حالات تجلي الحقائق الإلهية تشهد أزهار الرياض تفتحا، كما تعزف طيور الأشجار خطابا روحيا يعكس نور الحق، ويشكل مشهدا بديعا يفيض بالهدوء والتدبر والارتقاء الروحي، فحقا فلو لم يعد الششتري للطبيعة لما تمكن من توضيح الفكرة، وتصوير المشهد بهذه الشاكلة.

ويستمر الششتري في استحضاره لحقل الطبيعة، بل ويضيف إليها مجموعة من الظواهر الكونية والصناعية لأجل التعبير عن ابتهاج قلبه، فيقول في زجله:

الفَلَكُ بِيـــك يَـــدُورْ   وَيَضِيء وَيَلْمَـــعْ
وَالشُّمُوسُ بِيكْ والْبُدُور   فِيكْ تَغِيبْ وتَطْلَعْ
فَاقْرَ مَعْنَى السُّـطُـور   الَّتي فِيكَ أجْمَـعْ[1]

استدلاله بالسماء والفلك يوحي برغبته في إبراز العلاقة بالكون والطبيعة من زاوية عرفانية، حيث يعتبر أنّ الإنسان تجلٍّ لكل الحقائق الكونية، ففيه تضيء شموس المعرفة وتبرز بدور الحكمة، وحوله تدور الأفلاك، لأنه ببساطة هو محور الوجود، ومصدر النور المنبعث في كل مكان، فما على هذا الإنسان سوى التدبر في ذاته أولا، والكون ثانيا ليرى ما كُتب من حقائق وأسرار إلهية لا تحصى.

ويقول ابن عربي:

جِنَانٌ فِيَّا جِنان   أَجْنِي مِنَ البُسْتَانِ   اليَاسَمِين
وَحلَّلَ الرَّيحَان   بِحُرْمَةِ الرَّحْمَــــن   لِلعَاشِقِين[2]

أفرزت موشحة ابن عربي هي الأخرى حقلا طبيعيا متميزا ومتنوعا بألفاظه (جنان، البستان، الياسمين، الريحان) وهي ألفاظ مستقاة من الطبيعة بغية وصف تجليات الروح المتعلقة

[1]– الششتري. ديوان. ص165.
[2]– ابن عربي. ديوان. ص84.

بعشق الله، وكذا إبراز مظاهر السعادة والنقاء اللذان يحيطان بالعارف المتذوق لأسرار المحبة الإلهية، وما خلّفاه في نفسه من شعور بحضور الجنان في أعماقه، شبيه أمرها بعبق الريحان وزهور الياسمين.

ويحضر حقل الطبيعة في موشح آخر مع وشاح آخر، هو أبو مدين الغوث القائل:

رَكِبْتُ بَحْراً مِـنَ الدُّمُـوعِ ... سَفِينةُ جِسْمِي النَّحِيــــل
فَمَزَّقَت رِيحَـــــهُ قُلُوعِـــي ... مُذْ عَصَفَت سَاعَةُ الرَّحِيل
يَا سَائِقَ العَبَّاس بِالَمحَافِل ... فِي طَلْعَةِ البَيدِ وَالقِفَـــارِ
وَالمَاءُ إِنْ قَلَّ فِي المَنَاهِلِ ... أَوْ رُمتَ عِنْدَ النُّزُولِ نَار
فَالتَمسْ المَاءَ مِنْ دُمُوعِي ... فَكَمْ لَهَا فِي الفَلَا سَبِيــل[1]

فالمتأمل لموشحات التصوف عند أبي مدين الغوث التي عبر في متونها عن تجربته الصوفية، يقف على منزلة الطبيعة عنده بمكوناتها المتعددة والمتنوعة، وبما يقوم به كل مكون من وظائف على حدى، فها هو هنا وظف ألفاظا عدة من قاموس الطبيعة، نحو البحر، البيد، القفار، الماء، المناهل، النار، الفلا، القمر، البدر، النخيل، دلالة منه على حزنه الذي أشارت إليه لفظتي بحرا من الدموع، وجسمي النحيل، الواقعتان في مطلع الموشحة، كونه يصف رحلة العارف الروحية نحو الله، بما فيها من حنين وألم ومشقة وشوق ودموع دالة في التصوف على حالة الندم والتوبة، لذلك نجد المتصوفة يتخذونها وسيلة للتطهير الروحي.

كما يضيف أيضا:

لَا تُغَادِرْ سَطْراً مِنْ سُطُورِكَ وَادرْ ... أَشْ هُوَّ مَعْنَى القَمَر الذِي فِيكَ يَسْرِي
بَــحْـــرُ فِـكْـري عَـمِـيــــقْ ... رِيـــحُ مِـــسْـكِـــي يَـــعْـــبِـــقْ
مَـــنْ دَخَـــلَـهُ حَـــقِـــيـــقْ ... لَاشْ يـــخَـــافْ أَنْ يَـــــغْـــــرَقْ
يَـــدْرِي هَـذَا الــــطَّـرِيــــق ... مَـــنْ كَـــانَ عَبْـــداً لِلْــحَــــقْ

---

[1]– أبو مدين الغوث. ديوان. ص72.

إِنَّ ذَلِكَ البَحْر لَا يُقَاسُ بِبَحْــرِي بَحْرُ فِكْرِي دُرَرْ وَالزَّهْرُ فِي بــرِّي[1]

انعكس صدى الطبيعة بقمرها وبحرها وريحها وزهرها وبرّها في دور هذه الموشحة، فأضفى عليها أسمى معاني الرقة والجمال، اللذان يتماشيان والموضوع المطروح، ذلك الموضوع الذي يدور حول رؤية أبي مدين العميقة للتجربة الروحية والمعرفة الباطنية الشبيهة بالبحار في عمقها، إضافة إلى فكره المليء بالجواهر النادرة والزهور الجميلة التي تنمو في بر الحكمة، دلالة على إشراق المعرفة والروح على العموم.

ونافلة قولنا هي مثلما قلنا في الأول بأن الوشاح المتصوف وجد في الطبيعة ملاذه وفكرته وطريقه للوصول إلى محبوبه الأعلى، وسبيله للتأمل في جمال هذا المحبوب وتجلياته، ووسيلته للتعبير عن تجاربه الروحية المتنوعة فصار يستقي من الطبيعة عناصرها ومحتوياتها التي يُكيّفُها حسب الموضوع المتناول في موشحه أو زجله.

3-حقل أعلام التصوف:

يعود الوشاحون إلى استحضار أسماء الشخوص والأعلام في موشحاتهم الصوفية، لما لها من دور في ربط الماضي بالحاضر، وتصوير شامل للوقائع العالقة بالذات أثناء اتصالها بالآخر، ذلك الاتصال الذي يكشف عن مواقفه اتجاه القضايا المختلفة، ويبني مفهوما عن الآخرين مهما تنوعت أجناسهم وتعددت مشاربهم، واختلفت تخصصاتهم، وبعد اطلاعنا عن الموشحات والأزجال وجدنا أن ناظميها اكتفوا بذكر بعض الفقهاء والمتصوفين، ولا وجود

[1]- نفسه. ص60-61.

لأسماء الفلاسفة مثلما كان الأمر مع قصائدهم العمودية، وحري بنا في هذا الصدد ذكر بعض الشواهد من الموشحات للاستئناس، ومن ذلك موشحة الششتري التي جاء فيها:

إِعْمَلْ عَلى فَكِّ الرُّمُـوز فالتَّوْبَا سَبْعِيــنْ
فإنْ فَهِمْتَــهْ سَتــــفُوز مِنْ ذَرْعِ سَبْعِيـن
واسْأَلْ في كُلِّ ما يَعُـوزْ عبْدَ ابْنِ سبْعِين
في سَاعْ يُلْقِي لَكْ سِباح شَرْحِ الْمَثانِــــي[1]

وهنا استحضر ابن سبعين كشخصية رمزية للدلالة على عمق المعرفة والحكمة، ويعود سبب اختياره لهذه الشخصية على غيره من الشخصيات لكونه المرشد والمعلم والأب الروحي الذي نهل منه المعرفة، وسار على خُطا طريقته الصوفية؛ لذلك جاء الزجل من أوله إلى آخره عبارة عن مجموعة من النصائح أسداها للمريد، موصيا إياه بأن لا يجادل الفقهاء، وإنما يسلم لهم، ويأخذ منهم كل ما وجد، ويعمل على التوبة العميقة، فطريق التوبة طويل وشاق، كما يتوجب عليه السعي لفك الرموز الروحية؛ لأن مذهبهم قائم على الإيحاء من أساسه، وإذا ما فهم الأمور فاز، وإذا عسُر عليه فهمها فعليه أن يسأل عبد الحق ابن سبعين؛ لأن لديه القدرة الكافية على توضيح المعاني الخفية وتقديم الشرح الروحي الدقيق، فهو يبقى دائما وأبدا شيخهم وعارفهم الأكبر، الذي يُكِنُّ له كل الاحترام والحب، وهذا هو الواجب من الطالب اتجاه معلمه، والأمر الذي التزم به الششتري خلال مسار حياته، ودليل ذلك أنه لم يكتف بالاعتراف بفضله وتشهيره ومدحه بين المريدين ونصحهم باتباعه، بل نظم زجلا طويلا وبعث به إلى شيخه عبد الحق ابن سبعين المتواجد آنذاك في مكة المكرمة، قائلا فيه:

أنا غُلامْ عبْد بْــن سبْعــيـن ما دامتِ السَّبْعُ في الْعدَد
أبداً ما هَبَّ النَّسِيم معَ الحِين نقُل ونْوَصيِّه ونَجْــتــهِدْ
باللهِ إنْ جِيْتَ أرْضَ مــكـــهْ بلّغ إلى قُطْبِها السَّـــلامْ[1]

---

[1]– الششتري. ديوان. ص266.

تتحدث الموشحة عن تجسيد التواضع والعبودية لله العلي العظيم، وهذه العبودية ليست مؤقتة أو منقطعة وإنما هي مستمرة أبدية دلّ عنها العدد سبعة الذي يرمز به الصوفية إلى الكمال والاستمرارية، بالإضافة إلى سعي الوشاح لإثبات الانتماء الروحي لمعلمه ومرشده ابن سبعين الذي يُحمّله سلامه منتظرا منه تبلغيه إلى أقطاب مكة بوصفه مكانا روحيا مقدَّسًا في السياق الصوفي.

والملاحظ أنّ الششتري لا يتوانى لحظة عن ذكر شيوخه ووصفهم بجميل الأوصاف، كما فعل تماما في هذا الزجل الذي عظَّم فيه من شأن سيدي أبي مدين الغوث ودعا السالكين للأخذ عنه، واتباع طريقته، قائلا:

وَقُولُوا كِيفْ قَالْ شَيْخْ هَذِي الطَّرِيقَه
سِيدِي أَبُو مَدْيَنْ اللَّهْ يَرْضَى عَنُّـوا
مَــلَـــكْ قَلْبِــي مَنْ أَنَا بِــعَـيـنُـوا[2]

والششتري بصريح العبارة ذكر شخصية ابن سبعين الذي أُعجب به إعجابا شديدا فعبر عن منزلته العالية في قلبه، وتأثيره الكبير عليه وعلى مسيرته الروحية، واعتبره قدوة عظيمة في التوجيه ونموذجا حيا تبعه في النهج الصحيح، وأخذ عنه كل التعاليم التي جعلته يرتقي إلى أسمى المراتب، ما جعله يدعو له بالرضا والبركة، ويُقرُّ بفضله في كل آن، وأينما حل وارتحل.

فكما أشرنا سابقا أن الششتري ليس ناكرا لفضل المعلمين، وليس مقصرا في نصح المريدين، فها هو ذا ينظم زجلا طويلا ينصحهم فيه بالابتعاد عن المتصوفة الذين أساؤوا فَهْمَ طريق التصوف، ومالوا إلى الإلحاد أمثال الحلاج، الذي نظم حوله قطعة زجلية يقول فيها:

وإنْ شَرِبتْ إياكَ تــحـــاد وَتَكونْ شامَه في البِلادْ
مِثْل ما كانْ قَبلَك بِــعَـادْ

---

[1]- نفسه. ص231.

[2]- نفسه. ص258.

مثل حّلاجْ وقت صُلاب وهُ عِندي طِيب حُلُو

وتَغُب بَّه عَنْ ذَا الوجُودْ وَتُفَكُّ بِهِ كلْ القيودْ

وتَصِير كعبه للسُّجُــودْ[1]

يحمل الزجل مضامين في غاية الأهمية، إذْ لابد من الحذر والتأني والتصرف بعقلانية في كل الأمور، وهو ما نبّهَ إليه الششتري، وشدد التركيز عليه، فحتى "إن سكرتَ فأحذر أن تفعل شيئا تخرج به على الشرع، وتشهر نفسك وشهرة النفس. حتى في التضحية أو في قتل الذات، ينأى عنها الصوفي الحق، وقد فعل الحلاج هذا، فعاتبه بعد ذلك جمع من الصوفية"[2].

والحلاج شخصية غنية عن التعريف في تاريخ التصوف، لما عُرف به من تجاوزٍ في عرض أفكاره الفلسفية أمام الملأ، وتمردٍ على أسس الشريعة، وكشفٍ للأسرار الربّانية خلف مبدأ الحرية، فكان هذا إعلامًا منه على مذهبه في الحلول ومن ثمة سُجن وأُعدم، والششتري في مقامه هذا يوجه السالكين إلى ضرورة الاطلاع على تراث المتصوفة السابقين لأجل تحديد مسار بحثهم عن الحقيقة الروحية، ويحذر من استنباط الأحكام وتأويلها خارج سياق الدين، كما ينصح في الوقت ذاته بعدم التهور والتمرد على مقامات وأسس التصوف وتجاوز المحظورات.

ويقوم أبو مدين الغوث هو الآخر في موشحه باستدعاء شخصية صوفية لها شأو عظيم في تاريخ التصوف، وهي الشيخ العارف أبو العباس، حيث يقول:

مِنْ خَمْرِ أَهْلِ التُّقَى إسْقُونِــي يَــا نَــاسْ

مَحْفُوفَـةٌ بالــــبَــقَـا مَمْزُوجَةٌ فِي الكَاسْ

مِنْهَا شَرِبَ وَارْتَــقَـى الشَّيْخُ أَبُو العَبَّاس[3]

---

[1]– نفسه. ص345.

[2]– نفسه. ص344.

[3]– أبو مدين الغوث. ديوان. ص67.

وما عودة الوشاح إلى تراث المتصوفة الأوائل وما ذكره لأبي العباس(*)إلا لتأثره الشديد بنهجه وطريقته وسعة علمه، فهو أحد كبار مشايخ الصوفية، تسلَّحَ بالمعرفة وتزَود بجلِّ علوم عصره من فلسفة وحديث وتفسير وفقه قبل دخوله إلى الدرب الصوفي وتنويره بفكره ورؤيته، لذلك اتخذه قدوة ومثالا حيا عن العارفين الذين شربوا من الخمرة الروحية وبلغوا نشوتها فارتقوا في درجات الولاية والاتصال الحقيقي بالله، كما يدعو أبو مدين إلى الاستزادة من الوعي الروحي لأجل عيش تجربة الحب الإلهي عل أصولها.

وصولا إلى ابن عربي الذي يستهل موشحه بقوله:

يا صَاحٍ إنَّ القلوبَ أضْحتْ بسرِّ الغُيوبِ فِي نَعِيمِ

مَا عِنْدِي إلاّ الَّذِي

قَدْ قَالَه التَّرمــذِي

لِلعَالم الجِهبــذِي[1]

الوشاح في خضم الحديث والاشارة إلى أنّ القلوب المتصلة بالله تُدرك الأسرار الروحانية والتجليات الربانية وتحظى بالنعيم الروحي، وذلك من خلال ندائه للمريد باستعمال اللفظة المرخمة (يا صاح) في أول المطلع بغية لفت انتباهه لما سيقوله فيما يأتي من أقفال وأدوار وأبيات وأغصان الموشحة، موظفا عالما فذًّا، ذائع الصيت، وموسوعي المعرفة ألا وهو الترمذي الذي يعد أحد العلماء المرموقين في التراث الصوفي، مما يدل على أن ابن عربي لا يبخس جهود الآخرين وإنما يعترف بها ويستند عليها في بناء معرفته الخاصة، كما يتواضع أيضا في استمداد المعرفة من الأشخاص المتميزين في علمهم.

فحتى وإن أوَّلنا قضية ذكر الوشاحين الصوفيين لأسماء الشخوص لباب الاعجاب أو التأثر أو حتى الافتخار بهم، أو إبراز التجارب الروحية والمعاني العميقة التي عاشها المتصوفة

---

*-هو أبو عبد الله محمد بن علي الحكيم الترمذي، ولد 205هـ من أهل ترمذ، وطريقته تُسمى الحكيمية والترمذية تقوم على اعتبار الولاية هي الأساس، توفي 320هـ. عبد المنعم الحفني. الموسوعة الصوفية. ص78.

[1]- ابن عربي. ديوان. ص184.

السابقين، أو للاستفادة وإفادة غيرهم بعلم هؤلاء، فهو في باطن الأمر دليل قاطع على مدى تواضعهم، واعترافهم بنبوغ الآخر، وإقرارا منهم بأثرهم في التراث الصوفي العريق.

وهكذا يكون الوشاحون والزجالون قد لخصوا لنا مذهبهم وتصورهم الصوفي، ونظرتهم للحياة من خلال عروجهم على الشخصيات الصوفية عبر تاريخها الإنساني بصفة عامة، وتاريخها الصوفي بصفة خاصة.

بفضل حسن النظم، وجودة السبك تمكن الوشاحون والزجالون من اخراج نصوصهم بأبهى حلة خارجيا وداخليا، وما يتراءى لنا أن توظيفهم للحقول الدلالية المتنوعة والمتمازجة فيما بينها من حقل الألفاظ الدينية المستقاة من كتاب الله، إلى حقل الطبيعة بظواهره ومناظره، إلى حقل أسماء المتصوفة والفقهاء الأكابر، وكل هذا زاد من تناسق الأجزاء الداخلية للموشحة، ومكَّن من ربط قلب الوشاح بنص القرآن وما دعا إليه من تدبر في آيات الله، فراح يتأمل في صنع الخالق للكون، فامتلأ حبا وإعجابا واندهاشا بسحر الطبيعة الذي أمده هو الآخر بإلهام قوي، وأنار درب تفكره في عظمة الله عز وجل.

ثالثا- التناص ودلالاته في الموشحات والأزجال الصوفية:

1-التناص:

النص الشعري فضاء واسع بابه مفتوح على مصراعيه، يُمكن للشاعر من خلاله الأخذ والعطاء، خصوصا في خضم الزخم الصوتي المتنوع والمتعدد الحاصل في الآونة الأخيرة،

حيث يجد الشاعر نفسه قد تلاقى مع مفردات غيره، أي نعم تتلاقى مفرداتهم، وتتقاطع طرقهم، وبعد معركة دائمة تُسفر عن خروج الشاعر، واستقلاليته بأسلوبه ولغته وطريقه الخاص به، وهذا التفاعل والتقاطع بين نصين أو أكثر يسمى بالتناص، الذي يقوم على إقامة نوع من الحوار بين النصوص المُتقاطعة فيما بينها، مثلما يقول عنه جيرار جينيت "لا يهمني النص إلا من حيث تعاليه النصي، أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة، خفية أم جلية، مع غيره من النصوص، وهو ما أُطلق عليه التعالي النص"[1]

وليس أمر توظيف التناص يسيرا مبتذلا، وإنما يعتمد بالدرجة الأولى على موسوعية وثقافة المبدع، فكلما تسلَّحَ هذا الأخير بأنواعٍ وألوانٍ جديدة للثقافة، كلَّما ارتقى بنصه إلى عوالم وفضاءات التميز والانفراد، وكما عاد السابقون – أي الشعراء– إليه ووظفوه في قصائدهم، عاد أيضا اللاحقون – أي الوشاحون– وجعلوا موشحاتهم تزخر به.

والجدير بالذكر أنه ما إن لجأ هؤلاء الآخرين –الوشاحين– إلى ظاهرة معينة، واعتمدوها بكثرة إلا ووجدنا أن تلك الظاهرة في غاية الأهمية، وذات أبعاد دلالية وجمالية لا تُحصى، وما ظاهرة التناص إلا واحدة من الظواهر التي كثُر استخدامها في موشحاتهم وأزجالهم الصوفية، وذلك لما فبها من مصداقيةٍ عاليةٍ، وقيمٍ ساميةٍ للمعاني المبثوثة خلف الألفاظ المشكلة لخطابهم الشعري زجلا كان أم موشحا، وللتناص صور كثيرة منها:

1-1-التناص الديني:

كانت الثقافة الدينية ولا تزال المنبع الذي يستقي منه الوشاح معانيه، كيف لا!..والتصوف حركة متبلورة من الزهد في بداية تشكله، إذْ اتخذ دعامته الأساسية من القرآن الكريم وتعاليمه، ومن السنة النبوية ومواقفها، لذلك حريٌّ بالوشاح المتصوف أن يعود إلى كلام الله ويأخذ منه آيات أو أنصاف آيات أو حتى بعض المفردات المتفرقة ويغرسها في ثنايا نصه، سواء بطريقة مباشرة من خلال التضمين والاستشهاد، أم بطريقة غير مباشرة وذلك بوساطة الإيحاء والتلويح.

---

[1]– جيرار جينيت. مدخل لجامع النص. دار الشؤون الثقافية العامة. العراق. ص90.

وبعد غوصنا في أعماق نصوصهم الكثيرة انتقينا بعض النماذج التي مثلت تعالق الموشحات والأزجال بالنص الديني، ومن بينها زجل الششتري القائل:

أُنـظُـر جَمَالِـي شَـاهِـدًا فِي كُـلِّ إنـسَـان
كَـالـمـاءِ يَـجْـري نـافـذًا في أُسِّ الأغصَانِ
يُـسْـقَــى بــمَـاءٍ واحِـدٍ والـزَّهـرُ ألــــوَان
فاسْجُدْ لهيبَة ذي الجلَال عِـنـد الـتَّـدانـي
ولتقـرأ آيَـات الـكَـمَـالْ سَبْـعًـا مـثَـانــي[1]

فالوشاح هنا يتحدث عن قدرة الله في الكون، ويدعو القارئ إلى التأمل والتدبر في الجمال الإلهي الذي لم يقتصر على المظاهر الخارجية فقط بل امتد إلى الأعماق الروحية، فكل هذا بفضل الله الذي أبدع في صنعه، وعدّدَ ألائه وأحسن خلق كل الموجودات، ونوعها بالرغم من انبعاثها من مصدر واحد مثل الماء الذي تُسقى منه جميع الموجودات والأرواح إلا أن كلّ واحد منها يظهر بشكل مختلف عن سابقه ولاحقه مما يدل على الوحدة في التنوع، وهذا يستحق السجود لله تعبيرا عن الخضوع والإجلال له.

والوشاح من كثرة تأثره بعظمة الخالق وبما جاء في قرآنه أخذ بعض الألفاظ من آياته، فالغصن الأول مثلا مأخوذ من قوله تعالى: (لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ)[2]، أما الغصن الثاني فهو مأخوذ من قوله سبحانه وتعالى: (وَفِى ٱلْأَرْضِ قِطَعٌ مُّتَجَٰوِرَٰتٌ وَجَنَّٰتٌ مِّنْ أَعْنَٰبٍ وَزَرْعٌ وَنَخِيلٌ صِنْوَانٌ وَغَيْرُ صِنْوَانٍ يُسْقَىٰ بِمَآءٍ وَٰحِدٍ وَنُفَضِّلُ بَعْضَهَا عَلَىٰ بَعْضٍ فِى ٱلْأُكُلِ إِنَّ فِى ذَٰلِكَ لَأَيَٰتٍ لِّقَوْمٍ يَعْقِلُونَ)[3]، وصولا إلى القفل الذي شمل لفظتي سبعا مثاني، المأخوذتان من سورة الفجر: (وَلَقَدْ آتَيْنَاكَ سَبْعًا مِّنَ الْمَثَانِي وَالْقُرْآنَ الْعَظِيمَ)[4]

[1]– الششتري. ديوان. ص268.
[2]– سورة التين. آية 4.
[3]– سورة الرعد. آية4.
[4]– سورة الحجر. آية 87.

ويُحلِّقُ بنا الششتري من جديد عبر أجنحة النظم إلى زجل كله نصائح وإرشادات لسالكي الدرب الصوفي، فيقول فيه:

يَا مُرِيدِينِي اتَّبِعُوا الحَقِيقَـة

واسْتَمسِكُوا بالعُرْوَةِ الوَثِيقَةَ[1]

إن أول ما يطالعنا في هذا الزجل هو التناص الإشاري إلى الآية الكريمة من سورة البقرة، في قوله تعالى: (فَمَنْ يَكْفُرْ بِالطَّاغُوتِ وَيُؤْمِنْ بِاللَّهِ فَقَدِ اسْتَمْسَكَ بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقَى)[2]، فالوشاح وظف الكلمات (استمسك، العروة، الوثقى) الدّالة على إصراره في حث المريدين للسعي نحو الحقيقة الروحية من خلال التمسك بالمعرفة الحقيقية والالتزام بالدين الإسلامي القويم ذو التعاليم السمحة والأركان الثابتة لأجل بلوغ الكمال الروحي.

ثم عرج إلى زجل آخر متحدثا عن ضرورة الاعتماد على النفس وإبراز أهمية الاستقلالية في المعرفة وعدم التشتت وبناء المفاهيم حسب آراء الآخرين، فالإنسان أدرى بأحواله وبما يجري حوله، حيث يقول:

أسمعْ بِهِمْ وَأَبْصِرْ تَسْمَعْهُم وَتُبْصِــرْ

لَا تَنتَظِرْ مخْـبَـرْ غَيْرُكَ فَأَنتَ أَخْبَرْ[3]

يقصد الششتري أن "رؤية وجود الخلق لا يؤدي إلا للتعب والعذاب ولا يستفيد الانسان منه إلا الأحلام والأوهام، بينما وجود "الحق" ظاهر وهو كل ما يتطلع إليه الصوفي"[4]، وهذا الدور مأخوذ بطبيعة الحال من قول الله سبحانه وتعالى: (أَسْمِعْ بِهِمْ وَأَبْصِرْ يَوْمَ يَأْتُونَنَا لَٰكِنِ الظَّالِمُونَ الْيَوْمَ فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ)[5]

---

[1]– الششتري. ديوان. ص258.

[2]– سورة البقرة. آية 256.

[3]– الششتري. ديوان. ص396.

[4]– نفسه. ص395.

[5]– سورة مريم. آية 38.

فالآية الكريمة تخص الكافرين الذين غشيت أبصارهم عن رؤية طريق الحق، وصمَّت آذانهم عن سماع ما جاء بين دفتي الكتاب المبين، وما ورد في السنة النبوية من قيم ومواقف وأحاديث وعبر، وما دعت إليه الرسل من إقرار بالتوحيد.

وبالمقابل من ذلك يلجأ الششتري إلى الإفصاح عن رغبته في ترك أوطانه (الماديات) والتوجه إلى أوطان الله (الروحانيات) لما فيها من نعيم لا يكون من نصيب عامة الناس، وإنما هو جزاء للعارف التقي الذي أحسن العمل في رحلته الروحية، فيقول في هذا الدور:

إِلى حَبِيبِــي نَـــتْـرُكْ أَوْطــانِــي عسَى يَرَانِي
قُطْبُ الهُدَى رَوْحي ورَيْحــانــي سَكَنْ جنانِي
مُجْلِي الصَّدَى عَن قلبي اَلْعانِي غايَةْ أمانِي[1]

آخذا هذه المعاني من قول الله تعالى: (فَأَمَّا إِن كَانَ مِنَ الْمُقَرَّبِينَ، فَرَوْحٌ وَرَيْحَانٌ وَجَنَّاتُ نَعِيمٍ)[2]، ليبين لنا أن المؤمن الذي عمل صالحا وعاد إلى ربه سيلقى في الآخرة جزاءه من نعيم، وطيب وريحان ويغدقه الله في الخير والرزق العميم، ويجازيه براحة البال، واستراحة الجسد في جنة عرضها السموات والأرض، مثله مثل حال المتصوف الورع الهائم في حب المحبوب الأعلى حين يترك وطنه وما فيه من ماديات ومغريات ولذائذ لأجل المحبوب الإلهي؛ لأن الفوز بمحبة هذا الأخير هو غاية الأماني ومنتهى الطلب، وسبيل الوصول إلى النور والهدى والطمأنينة الروحية.

فالوشاحون والزجالون كانوا ولا يزالون مبدعين كعادتهم، يُضيئون نصوصهم التوشيحية والزجلية بومضات قرآنية، كلها نور وإيمان وإشراق، ومن روائع إبداعاتهم قول ابن عربي في موشحه:

لَقَدْ أَقْسَمَ الحَقُّ بِـمَـا أَقْـسَـمْ

1- الششتري. ديوان. ص269.

2- سورة الواقعة. آية 89.

وعَلَّمَنَا مَا لَمْ نَـكُـنْ نَـعْـلَـمْ

وَأَوْضَحَ لِي مَا كَانَ قَدْ أبْهِمْ

فَاقْسَمَ بـــالـشَّـفْـعِ وبِالوَتـرِ   فَأَثْبَتَ عَينِي عِنْدَ ذِي حِجْرِ

لَقَدْ مَرَّ بي اللَّيلُ إذَا يَسْري   بِحَالةِ عُسْرِ الكَوْنِ فِي يُسْرِ[1]

يعانق الوشاح آيات من الذكر الحكيم، أين يتراءى له الإشراق والإشعاع الرباني، وأهمية القسم المتجلي في قول الخالق عز وجل: (وَالْفَجْرِ، وَلَيَالٍ عَشْرٍ، وَالشَّفْعِ وَالْوَتْرِ، وَاللَّيْلِ إِذَا يَسْرِ، هَلْ فِي ذَلِكَ قَسَمٌ لِذِي حِجْرٍ)[2]، والواضح أنّه أخذ معجمًا من الألفاظ القرآنية المتمثلة في(أقسم، الشفع، الوتر، ذي حجر، الليل، إذا يسري، عسر، يسر)، التي أضفت مسحة دينية ويقينا تاما على الموشحة التي يتحدث فيها ناظمها عن رحلته الطويلة في السعي لفهم الحقيقة الربانية، وكيف كشف الله له عدّة حقائق كان يجهلها، كما وضح أن التجارب الروحية تصحبها تحديات كثيرة، إلا أنها تنتهي بالنصر ومنه تُطوى صفحات العسر وتُفتح صفحات اليسر.

ويضيف في موشح آخر:

وَلَيلَة قَدْرٍ مَا لَهَا صُبْحُ

يَنْزِلُ فِيهَا النَّصْرُ والفَتْحُ

عَلَى قَلْبِ عَبدٍ نَعتُه الشَّرْحُ

يَنْزِلُ فِيهَـا عَالـــمُ الأَمْـرِ   وَالرُّوحُ إِلَى مَطْلَعِ الفَجْرِ[3]

فالوشاح يتناص في هذا المقطع مع نص قرآني جليل، عن طريق البنية اللفظية التي حافظ على ترتيبها، ألا وهي سورة القدر (إِنَّآ أَنزَلنَٰهُ فِي لَيلَةِ ٱلقَدرِ، وَمَآ أَدرَىٰكَ مَا لَيلَةُ ٱلقَدرِ، لَيلَةُ ٱلقَدرِ خَير مِّن أَلفِ شَهرٍ، تَنَزَّلُ ٱلمَلَٰٓئكَةُ وَٱلرُّوحُ فِيهَا بِإِذنِ رَبِّهِم مِّن كُلِّ أَمر، سَلَٰماٌ هِيَ حَتَّى

[1]- ابن عربي. ديوان. ص386.

[2]- الفجر. آية 5.

[3]- ابن عربي. ديوان. ص386.

مَطلَعِ ٱلفَجرِ)[1]، وعبَّرَ من خلالها عن ليلة القدر وما تحمله من معان روحية ونورانية، وما تتسم به من خصوصية فريدة تميزها عن غيرها من الليالي، وما يتنزل فيها من نصر روحي وفهم عميق، واستجابة للدعوات، وكشف للأسرار الروحية، كما أن الروح في صباح هذه الليلة تتجه نحو بداية جديدة كلها معرفة بعد جهل، ونور بعد ظلام، وأمل بعد ألم وانكسار.

وهكذا يكون قد طرح فكرته الأساسية، ودعَّم تجربته الشعرية والشعورية من خلال إعطائهما دلالات قوية، بالرغم من التحوير الذي أحدثه على مستوى موشحه، إلا أن المتلقي للوهلة الأولى يتفطن للمعنى المتآلف مع هذه السورة القرآنية العظيمة، المنزلة في الشهر الأعظم، والمتحدثة في متون آياتها عن فضل ليلة القدر المفضلة عن ألف شهر، وهذا دلالة على براعة ابن عربي في انتقاء النصوص ذات القيم العميقة.

ببراعة في النظم، واحترافية في الربط بين النص القرآني وموضوعاته المطروحة، تمكن من جعل الموشحة مفترقا تلتقي فيه سُبل الدين، وسُبل الدنيا، لتُفرج عن فضاء متلاحم متناغم أُلغيت فيه الفوارق والحدود، نحو قول ابن عربي:

تَاهَتْ عَلَى النُّفُوسِ القُلُوبُ   فسرَّ عَاذلٌ ورقيبُ

في سَبِّح اسْمَ رَبِّكَ الأَعْلَى

غُصْنٌ زَهَا فعَــزّ وَجَــلاًّ

سواه كَالحُسَامِ المحَــلّــى[2]

يشير ابن عربي إلى أنّ القلوب التي تعاني من التشتت والضياع جراء ابتعادها عن الفهم الروحي العميق للأمور إذا عادت إلى الذكر والتسبيح ستتخطى هذا التيه وتعود إلى حالة السكينة والنقاء والقوة مثلها مثل غصن زهر يقوى وينمو شيئا فشيئا.

---

[1]– سورة القدر. آية5.

[2]– ابن عربي. ديوان. ص87.

والواضح أن الوشاح استمد سمطا كاملا من قوله تعالى: (سَبِّحِ ٱسۡمَ رَبِّكَ ٱلۡأَعۡلَى، ٱلَّذِي خَلَقَ فَسَوَّى)[1]، فهو هنا جعل موشحته ملتقى التقت فيه أكثر من فكرة، وأكثر من دلالة، وأكثر من حدث، فالنفوس تائهة في حب خالقها، لا حل بيدها.

وهكذا نستشف أن للقرآن الكريم فضل كبير عند المتصوفة على العموم، والمتصوفة الوشاحين على الخصوص، ذلك أنه وجههم أحسن توجيه، وهذَّبَ عقولهم أيما تهذيب، ونمّى فيهم الكثير من المعاني والقيم التي نثروا بعضها في فحوى موشحاتهم وأزجالهم، ما جعلها تظهر بصورة بديعة، وأسلوب مهذب، ومعجم لغوي متنوع، مع طرح سلس للموضوعات.

1-2-التناص التاريخي:

[1]- سورة الأعلى. آية2.

عاد الوشاحون إلى التراث العربي القديم، واستلهموا منه عدة أسماء تاريخية ذات مدى عميق، وصيت واسع أعطت دلالات كثيرة ورسخت قيم أكثر في زمانها، وما إعادة بعثهم لها إلا تعزيزا لأفكارهم، وتقوية لمعانيهم مع اعطاء دعم كاف لها، كما تعد دليلا لا ريب فيه، وحجة مقنعة لآرائهم وتصوراتهم، وقد تنوع هذا التناص من حيث أشكاله في موشحاتهم بين ما أُخذ من التاريخ الأدبي، وما أُخذ من التاريخ الإسلامي، وقد تعداه في بعض الموشحات إلى الموروث الثقافي، ومن نماذج ذلك قول ابن عربي في موشحه المشهور "سرائر الأعيان":

أَمَا تَرَى غَيـــــلَان   وَقيسَ ومَنْ قَدْ كَانَ   فِي الغَابِرِين

قَالُو الهَوَى سُلْطَان   إنْ سَلَّ بالإنسَـــان   أفناه ديــن[1]

ذكر ابن عربي شخصيات تاريخية وأسطورية عُرفت في التراث الأدبي والعربي بتاريخها الطويل في الحب، ومعاناتها من ألامه وعذابه، وما عودته لاستذكار أسماء هؤلاء المحبين إلا بهدف إبراز علامة التشابه بينهم، فإذا كان هؤلاء يحبون حبيباتهم حبًّا جمًّا، فكذلك المتصوفة شديدو التعلق والهيام بمحبوبهم الأعلى، فتناصوا الأسماء المذكورة في أشعارهم، ورمزوا بها إلى معان صوفية باطنية لا حصر لها.

ويكرر الششتري الصنيع ذاته في موشحته التي قال فيها:

لَيْلَى وَيَا لَيْلَـــى   حِزْتِ الجَمَالَ وَحْــدَكِ

وَاشْ مِنْ عَقْلِي   يَبْقَى لِمَنْ يَرَى حُسْنَكْ[2]

استمد الششتري تعابيره من تراث المحبين المشهورين الذين بلغت قصصهم في الحب ذروتها، واطلع عليها أغلب الأجناس غربا كانوا أم عربا، ذكرانا أم إناثا، شعراء أم لا يمتون للشعر بصلة، وها هو ذا قد استحضر ليلى، وما أكثر استحضارها من قبله، فقد جعل الكثير من موشحاته الصوفية تحمل مسمى ليلى، وهو لا يقصد ليلى كشخص وإنما استخدمها كرمز

[1]– ابن عربي. ديوان. ص84.

[2]– الششتري. ديوان. ص438.

عبر من خلاله عن الحب الإلهي وأشار به إلى الحب المطلق والجمال الإلهي الذي يُذهل العقل ويُفقده القدرة على الأداء، وهذا ما يعكس محدودية العقل الإنساني أمام الكمال الإلهي المطلق.

وهكذا نستشف أن الوشاح الصوفي في عمومه ولوع بالتراث الأدبي القديم وخاصة ما تعلق منه بقصص المحبين وأشعارهم، فهو يرى أن هناك تطابق في الحب والمعاناة، لأنه أحبّ محبوبه مثلهم، ونال الصدَّ مثلهم، وشكى من النوى والبعد، واحترق بنار الشوق مثلهم، فالحب واحد والمحبوب متعدد، فهم يحبون بشرا، وهو يحب إلها.

1-3-التناص الشعري:

حتى وإن كانت الموشحات ثورة على القصيدة العمودية، وخروج مباشر عن تقاليدها وقواعدها، فهذا لا يمنع اشتراك كلا النوعين في الموضوعات أو تعالق مضمونيهما ببعضهما البعض، وهذا ما أثبتته الكثير من الموشحات التي وجدنا متنها مسكونا بذاكرة القصائد القديمة الموحية في حقيقة أمرها إلى تفاعل الوشاح معها، وإعجابه بها، ما ولد لديه فاعلية الخلق الشعري بالضرورة، ومن أمثلة ذلك قول الششتري:

سَلَبَتْ لَيْلَى منِّي العَقْلَا   قلتُ يا لَيْلَى ارْحَمِي القَتلَى[1]

يعبر الششتري عن تجربة عاطفية روحية خلفت صراعا في أعماقه لا بإمكانه أن ينسى ولا بإمكانه أن يتخلى أو يتجاوز، فقط هو يزيد حبا للمعشوقة ليلى التي يشير بها إلى محبوبه الإلهي ويسأله الرحمة والعطف فقوة الحب أفقدته عقله ومعاناته أثرت على حياته بالكامل، والجدير بالذكر أنه تناص في هذا القفل مع بيتين استقاهما من التراث الأدبي، جاء فيهما:

إِذَا كانَ حُبُّ الهَائِمِينَ مِنَ الـوَرَى   بِلَيْلَى وَسَلْمَى يَسْلُبُ اللُّبَّ وَالعَقل

فَمَاذَا عَسَى أَنْ يَصْنَعَ الهَائِمَ الَّذِي   سَرَا قَلْبهُ شَوْقًا إِلى العالمِ الأَعْلَى

1- نفسه. ص364.

الملاحظ أن قفل الموشحة يُحاكي البيتان من حيث اللغة واللفظ، وحتى من حيث الدلالة والمعنى، فقد استخدم الوشاح الألفاظ التالية (سَلبت، العقلا، ليلى) والتي تقابل الألفاظ الموظفة من قبل الشاعر (يسلبُ، العقل، ليلى) بوصفها رمزا مأخوذا من أشعار قيس بن الملوح، يُستعمل لغرض التعبير عن الحب الإلهي، ومنه فالتداخل النصي بارز جدا، من خلال اشتراك كل من الوشاح والشاعر في الكلمات، بالإضافة إلى تعبيرهما عن فكرة واحدة؛ ذلك أن البيتان يحملان في ثناياهما تجربة الحب ومدى تأثيره على العقل والمشاعر، مع مقارنة واضحة بين الحب البشري الذي يؤدي إلى فقدان العقل والحب الإلهي الذي يكون أكثر عمقا ويتطلب تضحيات أكثر ويُخلف معاناة أكبر مما يجعل المحب يعيش حالة صراع داخلي بين الالتزام بالتجارب الإنسانية والشوق للعلو الروحي.

وعلى هذا النحو يستمر الوشاحون في اللجوء إلى التناص الشعري، ويوظفونه بعد تأويله وفق ما يتماشى ومذهبهم وفكرتهم في التصوف، ومن ذلك قول الششتري:

يا مُدَّعِي الحُبِّ أما تَسْتَحِي تنْظُرُ بالعَيْنِ إلى غيرنا

يا فانِياً لو كُنْتَ لِي عاشِقَا

لَم تُبْصِر إلاّ الوَاحِدَ الْخالِقَا

لَوْ كُنْتَ فيما تدَّعي صَادِقا ما أبْصَرَتْ عَيْناكَ إلاَّ أنا[1]

القراءة الأولية لهذا الدور تطلعنا على تعالق نصي بارز مع قول الشافعي في الأبيات التالية:

تَعْصِي الإِلَهَ وَأَنتَ تُظهِرُ حُبَّهُ	هَذا مَحالٌ في القِياسِ بَديــعُ
لَو كانَ حُبُّكَ صادِقاً لَأَطَعتَــهُ	إِنَّ المُحِبَّ لِمَن يُحِبُّ مُطيعُ
في كُلِّ يَومٍ يَبتَديكَ بِنِعـــمَــةٍ	مِنهُ وَأَنتَ لِشُكرِ ذاكَ مُضيعُ[2]

1– نفسه. ص254.

2– محمد ابراهيم سليم. ديوان الإمام الشافعي المسمى الجوهر النفيس في شعر الإمام محمد بن إدريس. مكتبة ابن سينا. القاهرة. ص96.

لمّا كان الحب الإلهي هو الدعامة الكبرى لمذهبهم الصوفي، صار الإخلاص والصدق فيه ضرورة حتمية لابدّ منها، لذلك نجد الششتري يلوم تلك الفئة من المتصوفة التي تدعي حب الله ولكنها لا تكتفي به بل إنّها تُبصر سواه، فأقوالهم في اتجاه وأفعالهم في اتجاه معاكس، وهو الأمر الذي جعله يستنكر هذا السلوك ويشدد على ضرورة أن يكون الحب مصحوبا بالأفعال الصحيحة دائما، هذا بالإضافة إلى تأكيده على أهمية الانغماس في حب الواحد الأحد وترك كل ماعدا ذلك، وهو المعنى ذاته الذي ذهب إليه الشافعي في عتاب مدعي حب الله، مبينا له أن حبه يكون بالإخلاص في عبادته، وطاعة أوامره، واجتناب نواهيه، وكذلك شكره على فائض عطائه ونعمه يكون بطاعته لا بعصيانه؛ لأنه من الاستحالة الجمع بين عصيان الإله وإظهار الحب له، لذلك نجد الاثنان استعملا جملة الشرط مع جوابه مع اشتراكهما في بعض الألفاظ، ومنه اتفاقهما في المعنى كله والمقصود ذاته.

فإذا كان الوشاحون متعددي المشارب والفلسفات، ومُطلعي على الموروث الشعري قديمه وحديثه، فهذا لا يعني اكتفائهم به واقتصارهم على التناص منه فقط، بل إنهم تناصوا أيضا من موشحات بعضهم البعض، حيث نجد ابن عربي قد صاغ موشحته متخذا من موشحة ابن زهر الحفيد المشهورة مطلعها جاعلا إياه أساسا موسيقيا لموشحته، مع اتباعه للوزن والروي ذاته، يقول ابن عربي في قفلها:

أَيَّهَا السَّاقِي إِلَيْكَ المُشْتَكَى   ضَاعَتِ الشَّكوَى إذَا لَمْ تنْفَع[1]

بادئ القول إن هذه الموشحة يُعارض فيها ابن عربي موشحة ابن زهر، التي يستهلها بقوله:

أَيَّهَا السَّاقِي إِلَيْكَ المُشْتَكَى   قَدْ دَعَوْنَاكَ وَإِنْ لَمْ تَسْمَع[2]

[1]– ابن عربي. ديوان. ص366.

[2]– ابن سناء الملك. دار الطراز في عمل الموشحات. ص33.

يبدو التداخل النصي جليا في القفلين، إذْ تمثّلَ في (أيَّهَا السَّاقِي إِلَيْكَ المُشْتَكَى) ما جعل القفلان يشتركان في الغصن الأول للقفل، ويختلفان في الغصن الثاني، أضف إلى ذلك أن كلاً من ابن عربي وابن زهر يخاطبان الساقي باعتباره الوسيط الذي يمنح القرب الإلهي أو الفيض الروحي الذي يروي عطش الروح.

وبالتالي فالوشاحين في خضم ندائهما للساقي كممثل للذات الإلهية، بما يوحي به هذا النداء من ترسيخ لفكرة التسليم الكامل لله، والشكوى له بقلب صادق خالص، وبما يحمله من شوق شديد لها، وما يعكسه من إيمان عميق بأن التواصل مع المحبوب آت في النهاية لا محالة.

الواضح أن الوشاحين تأثروا بالتاريخ الأدبي الغزير شعرا، فاستقوا منه زبدة القول التي أضفت الجمال على موشحاتهم من ناحية، ودلّت دلالة بينة على عمق ثقافتهم وكثرة اطلاعهم، وعمق ثقافتهم، وحسن انتقائهم وسعة إلمامهم بالشعر والشعراء من ناحية أخرى.

شكلت لنا الموشحات والأزجال أرضية معرفية، وصورة جلية أثبتت لنا الثقافة الموسوعية التي يمتلكها الوشاحون والزجالون، حين أخذوا من كل شيء بطرف، فكما ربطوا حبل الوصال بالنصوص الشعرية وتناصوا معها، اطلعوا على تاريخنا الأدبي الموغل في القدم، وأخذوا منه قبسات استضاءوا بها معالم طريقهم، إلا أن اعتمادهم الأكثر واطلاعهم الأوسع كان على كتاب ربّ العالمين، وذلك لما ينفرد به من دقة وقداسة.

وفكرة جعل الوشاحين والزجالين لنصيهما متفاعلا ومتحاورًا ومتعالقًا مع النص الديني هو بعث للقيم التي طُمست عبر سرمدية الزمن، وترسيخ لقيم أخرى جديدة نص عليها القرآن منذ نزوله، ودليل على نزوع فطري من قِبلهم للثقافة الدينية، واستمرارية لنمو الجلال القرآني في نفوسهم؛ لأن هذا الأخير ينعكس صداه باستمرار في أفعالهم وأقوالهم، وما الموشحات والأزجال الصوفية إلا قول من هذه الأقوال تُخزّن في تفاصيلها دلالات جمالية، وتُفصح عن فيوضات إيمانية لا منتهية.

ويبقى أمر استعانتهم بالتناص من البيان القرآني والثقافة العربية والتاريخية والشعرية، هو توظيفهم لمؤثر قد يكون لغويا أو أسلوبيا يُعطي دلالة للمعنى العام لنصوصهم، ويُثري تجربتهم.

خاتمة

خاتمة:

بعد رحلة شيقة في عالم هذا البحث جُلنا قارئين باحثين مستكشفين متذوقين لموضوع التصوف وتجلياته في الموشح والزجل الأندلسي والمغربي، خلصنا إلى جملة من النتائج جاءت على النحو الآتي:

- تبوأت الموشحات والأزجال مكانة هامة في الأوساط الأدبية بعد زعزعتها للنمط المألوف الذي عهدته القصيدة العمودية باختراقها لقيود الوزن والقافية.
- تضاربت الآراء حول أصل الموشح واختلفت تمام الاختلاف بين الاتجاه الأعجمي الذي يردُّ نشأته إلى أصول اسبانية، والاتجاه المشرقي المؤيد لمشرقية الموشح، والاتجاه الأندلسي الذي يُرجع نشأته لبلاد الأندلس، وهو الرأي الراجح والمستقر عند أغلب الباحثين والدارسين في القديم والحديث.
- يتألف الموشح من عناصر عدة تتمثل في المطلع الذي يظهر في موشحات ويغيب في أخرى، ويليه الدور والغصن والقفل والسمط والبيت، ثم الخرجة التي تتمثل في القفل الذي تنتهي به الموشحة، وتتنوع من حيث اللغة فقد تكون فصيحة أو عامية أو معربة، وهي العناصر ذاتها التي يُبنى على منوالها الزجل لكونه ثاني فن مستحدث بعد الموشح في البيئة الأندلسية، واشترك كلا الفنين في نقاط واختلف في أخرى.
- تفوق الششتري إلى حد بعيد في فن الزجل مقارنة بالموشح، حتى اقترن الزجل به، حيث كان له الفضل في اخراجه من ضيق المجون واللهو إلى رحابة العبادة والصفاء، بل إنّه طرق به أعسر المواضيع في العرفانية الصوفية، وطرحها مع تبسيطها بطريقة يسيرة بين العامة، وهذا بخلاف ابن عربي وأبي مدين الغوث اللذين لم نجد لهما أثر في فضاء الزجل.
- تطرق كل من الموشح والزجل لموضوع التصوف بعد أخذ المواضيع الأخرى (المجون، الغزل، المدح، الفخر، الرثاء) للقسط الوافر من الطرح والمعالجة.

- تعددت اشتقاقات لفظة (تصوف) من الناحية اللغوية، ما أدى إلى تفرق الاتجاهات وتشعب الرؤى واختلاف السبل في تحديد ماهيته، إلا أنها اتفقت في الفكرة التي ينطلق منها التصوف والنتيجة التي يتوصل إليها، وانتهت جميعها إلى اعتبار أن التصوف أسلوب حياة يختاره أصحابه لأجل تحقيق كمالهم الروحي، ونزعة إنسانية تقوم على تزكية النفس وتطهير القلب من أدران وخطايا الجسد، وإذلال هذا الأخير وحرمانه من شهوات ولذائذ الحياة الدنيا مع الإفراط في الذكر والصبر، والتفرغ للعبادة التامة قصد نيل رضا الله سبحانه وتعالى، وقد انبثق من هذه النزعة اتجاهين:
  - أولهما: تصوف سني يعتمد على كتاب الله وسنة رسوله صلى الله عليه وسلم ومنهج الصحابة والتابعين الأخيار.
  - وثانيهما: تصوف فلسفي ينزع أصحابه إلى الشطحات والكرامات الخارقة.
- اتضح أن التصوف وثيق الصلة بالشعر على العموم وبالموشح بصفة خاصة؛ ذلك أن كلا من التصوف والشعر يبحثان عن المطلق فيأتي الوشاح المتصوف ليأخذ من كل شيء بطرف ليحلّق في فضاءات الروح مستمدا من التصوف والشعر ما يحتاج من احساس ورؤى حدسية فيضفي عليهما خياله ويقومهما حسب أسلوبه ولغته.
- الموشح الصوفي ما هو إلا وسيلة من الوسائل التي عبر بها المتصوفة عن مقاماتهم وأحوالهم وآرائهم وأذواقهم ومجمل أفكارهم ونظرياتهم الفلسفية المتعلقة بالكون.
- كانت الموشحات والأزجال فضاء واسع الأرجاء ورحبا لبروز نفحات التصوف.
- نما الموشح الصوفي وتبلورت موضوعاته مع موشحين كبار لهم الفضل في تقويم سواعده وترسيخ أركانه.
- شكلت الموشحات والأزجال أرضا خصبة لنمو البنيات الأسلوبية المتعددة بتعدد المواقف الوجدانية التي عبر عنها المبدع في ثنايا نصوصه.

- وظف الوشاحون الأساليب الخبرية والإنشائية في موشحاتهم وأزجالهم بتنويع صيغهما وأغراضهما دون تغليب أسلوب عن آخر وذلك بحسب ما تقتضيه الدفقة الشعورية والتجربة الصوفية.
- لقد وُفق الوشاحون في توظيف الأساليب الانزياحية نحو التقديم والتأخير والالتفات والحذف وهي ظواهر لغوية دالة على براعتهم وتمكنهم من قواعد اللغة وحسن تصرفهم في الكلام.
- أضحت الدراسة الأسلوبية إحدى أهم المناهج النقدية التي سلطت الأضواء على الشعر الصوفي وكذا الموشح الصوفي بغية اكتشاف مكمن الشعرية، وجمالية القصائد والموشحات الصوفية.
- لعبت البنية الإيقاعية دورا بالغا في بلورة الأبعاد الدلالية لنصوص الموشحات والأزجال.
- يكون الإيقاع نتيجة تظافر مكونات الإيقاع الخارجي من قافية ووزن مع مكونات الإيقاع الداخلي متمثلة في الفنون البديعية اللفظية وكذا المعنوية، على نحو متناغم ومتناسق يسوده النظام، لتخرج الموشحة بعد كل هذا كتلة صوتية بالغة الحسن والدقة، سواء من داخلها أو خارجها.
- انشطرت الموشحات والأزجال من حيث الوزن إلى شطرين، ذلك أن جزء منها اشتمل على بحر واحد مع اختلاف صوره الوزنية (منهوك، مشطور..) وتسمى بأحادية البحر، بينما الجزء المتبقي فبني على أكثر من بحر، وهي الموسومة بالموشحات متنوعة البحر، حيث يستقل المطلع ببحر والدور ببحر، وكل شطر منها ببحر تمليه عليه أوزانه وهكذا تواليه، وهذه الحرية في استعمال الأوزان أسفرت عن تحرر في القوافي، فيحصل أن تجد موشحة واحدة حَملت أكثر من بحر ونُوعت بأكثر من وزن، وانتهى أواخر أشطارها وأقفالها ومطالعها بأكثر من قافية، فما هذه الثورة القائمة على قوانين

القصيدة العربية، وما كسر الموشحات لهذه الأنساق الوزنية، وخروجها عن هذه الأوزان المعتادة إلا تلبية للحاجة الغنائية التي منها المنطلق وإليها الإياب.

- انتقى الوشاحون والزجالون الأصوات المجهورة والمهموسة حسب ما يُلائم مقام الحزن والتضرع تارة، ومقام التأمل والحنين تارة أخرى، لذلك اختلفت الأصوات في نصوص الموشحات والأزجال باختلاف مواصفاتها وتنوع معانيها ومقاصدها، فجاء الجهر ليدل على القوة، بينما الهمس دلّ دلالة قاطعة في كل موقع وقع فيه على الحزن المنبعث من الألم الذي خلفه شوق المتصوف لمحبوبه الأعظم، ورغبته الدائمة في وصاله.
- شكلت الموسيقى الداخلية معامل تأثير قوي في النصوص بفضل عناصرها المتفاوتة في التواتر والظهور والقوة، فكان مثلا الجناس أكثر لون استعمالا، إذ شغل حيزا أوسع في أدوار الموشحات، ثم يليه الطباق من الدرجة الثانية دون أن يتحول أحدهما الى آلية كلية ورئيسة تُبنى عليها الموشحة الصوفية، كما أنه أضفى نغما موسيقيا رنانا من شأنه جذب المتلقي والتأثير فيه، ومن ثم ترسيخ المعنى في ذهنه.
- تجلت براعة الوشاحين في تنويعهم للأساليب والمحسنات البديعية التي يتوسلون بها من أجل التعبير عن مواجيدهم وأفكارهم الصوفية.
- تنوع المعجم الشعري لدى الوشاحين المتصوفة بتنوع الموضوعات المطروحة.
- كثف الوشاحون الصوفيون من استخدام الرمز، وهذا أمر طبيعي ومألوف بالنسبة للمتصوفة كون الرمز دعامة أساسية عندهم، لأنهم غالبا ما يعبرون عن مواجيدهم وأسرارهم الروحانية باستعمال الغموض لا الوضوح، وإيصال فكرتهم بسبل غير مباشرة؛ لذلك يجد المتأمل في موشحاتهم الصوفية أنّها كتلة غريبة ذات نمط عجيب، غامضة في شكلها وأكثر غموضا في مضمونها، تقوم على الإشارات والرموز التي تبعدها عن التصريح وتقربها إلى التلويح.

- تموقع الرمز في الموشحات والأزجال بشكل عام في ثناياها؛ وذلك راجع لما يلعبه من دور في بناء الدلالة وتكثيفها عن طريق استخدام القليل من المفردات في سبيل استحضار الكثير من المعاني، وهكذا يكون قد حقق الإيجاز على مستوى البنية التركيبية من جهة، وحقق الجمال والحسن على مستوى الدلالة من جهة أخرى.
- اتخذ الوشاح الصوفي رمز المرأة ورمز الخمرة وسيلتان لا غايتان، حيث يرمز بالأولى للمحبوب الأعلى، ويتغزل به مثلما تغزل شعراء الغزل العذري بمحبوباتهم، ويرمز بالثانية للانتشاء الروحي الذي يحسه الصوفي لحظة سكره بالخمرة الصوفية.
- إن فكرة جعل الوشاحين والزجالين لنصيهما متفاعلا ومتحاورًا ومتعالقًا مع النص الديني هو بعث للقيم التي طُمست عبر سرمدية الزمن، وترسيخ لقيم أخرى جديدة نص عليها القرآن منذ نزوله، ودليل على نزوع فطري من قِبلهم للثقافة الدينية، واستمرارية لنمو الجلال القرآني في نفوسهم؛ لأن هذا الأخير ينعكس صداه باستمرار في أفعالهم وأقوالهم، وما الموشحات والأزجال الصوفية إلا قول من هذه الأقوال تُخزّن في تفاصيلها دلالات جمالية، وتُفصح عن فيوضات إيمانية لا منتهية.
- الواضح أن الوشاحين تأثروا بالتاريخ الأدبي الغزير شعرا، فاستقوا منه زبدة القول التي أضفت الجمال على موشحاتهم من ناحية، ودلّت دلالة بينة على عمق ثقافتهم وكثرة اطلاعهم، وحسن انتقائهم وسعة إلمامهم بالشعر والشعراء من ناحية أخرى.
- عاد الوشاحون إلى توظيف التناص في نصوصهم بمختلف أنواعه من تناص ديني وتناص تاريخي وتناص شعري، بما يحمله ذلك التنوع من تأكيد على موسوعية الثقافة لدى الوشاحين، وإثراء لموشحاتهم وأزجالهم وإعطائها قيمتها المستحقة، وجعلها تنفتح على أكبر قدر من النصوص الاخرى.

تلكم إذن أهم ما توصلت إليه من نتائج بعد دراستي للموشحات والأزجال الصوفية في الأندلس والمغرب، والتي إن بذلنا قصارى جهدنا، وبالغ اجتهادنا، وضاعفنا عملنا طيلة مدة زمنية معتبرة، لا أستبعد فيها التعب أحيانا، ولا أنفي العجز والتقصير أحيانا أخرى، ومع ذلك لا توفيق لي إلا بالله رب العالمين، فأحمده وأشكره على جميل فضائله فهو المعين على إتمام هذا البحث الذي أتمناه مفيدا نافعا يجد فيه ضالته كل من يطلع عليه، وما هو في نهاية المطاف إلا حلقة بحثية تضاف إلى سلسلة الحلقات السابقة واللاحقة التي ستأتي لتلامس جوانب أخرى لم يتمكن عملي من ملامستها.

فإن أصبت فمن الله وحده، وإن أخطأت فمن نفسي والشيطان.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

المصادر:

1. ابن عربي. ديوان. دار الكتب العلمية. بيروت. ط1. 1416هـ- 1996م.
2. أبو الحسن الششتري شاعر الصوفية الكبير في المغرب والأندلس. ديوان. تح علي سامي النشار. دار المعارف. الإسكندرية. ط1. 1960م.
3. أبو مدين شعيب الغوث. ديوان. كتاب ناشرون. بيروت. ط1. 1432هـ -2011م.

المراجع:

4. ابراهيم أنيس. الأصوات اللغوية. مطبعة نهضة مصر. دط. دت.
5. ابراهيم أنيس. موسيقى الشعر. مكتبة الأنجلو المصرية. ط2. 1952.
6. ابراهيم عوض. في التصوف والأدب الصوفي. مكتبة جزيرة الورد. دط. 1435هـ- 2014م.
7. ابراهيم محمد منصور. الشعر والتصوف –الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر. دار الأمين للنشر والتوزيع.
8. ابن الفارض. الديوان. دار صادر. بيروت. دط. دت.
9. ابن المعتز. كتاب البديع. مؤسسة الكتب الثقافية. ط1. 1433هـ- 2012م.
10. ابن تيمية. الصوفية والفقراء. دار المدنى للطباعة والنشر والتوزيع. جدة.
11. ابن دحية. المطرب في أشعار أهل المغرب. دار العلم للجميع للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت.
12. ابن سناء الملك المصري. دار الطراز في عمل الموشحات. تح جودة الركابي.دمشق.دط.1368هـ -1949م.
13. ابن عربي. لوازم الحب الإلهي. تح موفق فوزي الجبر. ط1. 1998م.

14. أبو السعود سلامة أبو السعود. الأدب العربي في مختلف العصور. دار العلم والايمان للنشر والتوزيع. دط.2017م.

15. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري. لسان العرب. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان. ط1. 1424هـ .

16. أبو القاسم القشيري النيسابوري. الرسالة القشيرية. تح العارف بالله الامام عبد الحليم محمود بن الشريف. مطابع مؤسسة دار الشريف للصحافة والطباعة والنشر. القاهرة. 1409هـ-1989م.

17. أبو الوفاء الغنيمي التفتازاني. مدخل إلى التصوف الإسلامي. دار الثقافة للنشر والتوزيع. القاهرة. ط3. دت.

18. أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان الجرجاني النحوي. دلائل الإعجاز. دت.

19. أبو بكر محمد بن اسحاق البخارى الكلاباذى. كتاب التعرف لمذهب أهل التصوف. مكتبة الخانجى. القاهرة.1415هـ -1994م.

20. أبو عبد الرحمن السُّلمى. الطبقات الصوفية. تح أحمد الشرياصى. كتاب الشعب. ط2. 1419هـ- 1998م.

21. أبو نصر عبد الله بن علي السراج الطوسي. كتاب اللمع في التصوف. مطبعة بريل. لندن. دط. 1914م.

22. احسان إلهي ظهير. التصوف المنشأ والمصادر. إدارة ترجمان السنة. ط1. 1406هـ-1986م.

23. احسان عباس. تاريخ الأدب الأندلسي – عصر الطوائف والمراطين – دار الشروق للنشر والتوزيع. عمان.1997م.

24. أحمد أمين. ظهر الإسلام. كلمات عربية للترجمة والنشر. القاهرة. دط. دت.

25. أحمد درويش. دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث. دار غريب. القاهرة. ص153.

26. أحمد ضيف. بلاغة العرب في الأندلس. مطبعة مصر. ط1 .1342هـ -1924م.
27. أحمد هيكل. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. دار المعارف. القاهرة. دط.1119م.
28. أدونيس. الصوفية والسوريالية. دار الساقي. دط. دت.
29. أسعد السمحراني. التصوف منشؤه ومصطلحاته. دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع. ط1. 1407-1987.
30. إميل ناصيف. أروع ما قيل في الموشحات. دار الجيل. بيروت. دط. دت.
31. اميلو غرسيه غومس. ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي. الشعر الأندلسي خلاصة تاريخية. المجلس الأعلى للثقافة. دط.1999م.
32. أيمن حمدي. قاموس المصطلحات الصوفية. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة. دط. دت.
33. باقر سماكة. التجديد في الأدب الأندلسي .مطبعة الإيمان. بغداد. دط. 1971م.
34. بلقاسم دكدوك. شعر أبي مدين الغوث التلمساني. دراسة أسلوبية. دار قانة للنشر والتوزيع. باتنة. ط1. 2012.
35. جبور عبد النور. المعجم الأدبي. دار العلم للملايين. بيروت. ط1. 1979م.
36. جميل سلطان. الموشحات الأندلسية إرث الأندلس الثمين –دراسة وشواهد- دط.1372هـ-1953م.
37. جودت الركابي. في الأدب الأندلسي. دار المعارف. القاهرة. ط9. 2020م.
38. جيرار جينيت. مدخل لجامع النص. دار الشؤون الثقافية العامة. العراق.
39. حامد طاهر الفلسفة الاسلامية مدخل وقضايا. دط. دت.
40. حامد عوني. المنهاج الواضح في البلاغة. المجلد الثاني. المكتبة الأزهرية للتراث. دط. دت

41. حسن طبل. أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية. دار الفكر العربي. القاهرة. دط. 1418هـ- 1998م.

42. حكمة علي الأوسي. فصول في الأدب الأندلسي في القرنين الثاني والثالث للهجرة. مطبعة سلمان الأعضمي. بغداد. دط. دت.

43. حنا الفاخوري. خليل الجر. تاريخ الفلسفة العربية. ج1. دار الجيل بيروت. دط. دت.

44. الخطيب القزويني. الايضاح في علوم البلاغة .المعاني والبيان والبديع. دار الكتب العلمية. بيروت. ط1. 1424هـ. 2002.

45. رفيق العجم. موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي. مكتبة لبنان. ناشرون. ط1. 1999م.

46. رينولد. نيكولسون. في التصوف الاسلامي وتاريخه. مطبعة لجنة التعريف والترجمة والنشر. القاهرة. دط. 1366-1947.

47. زكي مبارك. التصوف الاسلامي في الأدب و الاخلاق. ج1. مطبعة الرسالة ط1. 1357هـ-1938م.

48. الزمخشري. الخوارزمي. تفسير الكشاف. دار المعرفة. لبنان. ط3. 1430هـ - 2008م.

49. سالم عبد الرزاق سليمان المصرى. شعر التصوف في الأندلس. دار المعرفة الجامعية. دط. 2007.

50. سامي يوسف أبو زيد. الأدب الأندلسي. دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة. ط1. 1433هـ- 2012م.

51. سفيان زدادقة. الحقيقة والسراب. قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة. منشورات الاختلاف. الجزائر العاصمة. ط1. 1429هـ- 2008م.

52. سليمان العطار. نشأة الموشحات الأندلسية. دار العين للنشر. ط1. 1431هـ – 2010م.

53. السيد أحمد الهاشمي. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع. دار التقوى لطبع والنشر والتوزيع. 1438هـ –2017م.

54. السيد الشريف الجرجاني. التعريفات. مؤسسة إبداع للإعلام والنشر والتوزيع. القاهرة. ط1. 1439هـ –2018م.

55. –شمس الدين أبي عبد الله محمد بن أبي بكر المعروف بابن الجوزية. الفوائد (المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان). دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان.

56. شهاب الدين محمد بن أحمد الأبشيهي. المستطرف في كل فن مستظرف. تح محمد خير طعمه الحلبي. دار المعرفة. لبنان. ط5. 1499هـ– 2008م.

57. شوقي ضيف. الفن ومذاهبه في الشعر العربي. دار المعارف. القاهرة. ط11. 1119م.

58. شوقي ضيف. تاريخ الأدب العربي عصر الدول والإمارات. دار المعارف. القاهرة. 1119.

59. صابر طعيمة. الصوفية معتقدا ومسلكا. دار عالم الكتب للنشر والتوزيع. ط1. 1405هـ– 1985م.

60. صابر طعيمة. دراسات في الفرق (الشيعة. النصيرية. الباطنية. الصوفية. الخوارج). مكتبة المعارف. الرياض. دط . دت.

61. صفي الدين الحلي. العاطل الحالي والمرخص الغالي. تح حسين نصار. دار الكتب والوثائق القومية. القاهرة. ط2. 1424هـ– 2003م.

62. صلاح فضل. شفرات النص (دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد). عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية. ط2. 1995.

63. صهيب سعران. مقدمة في التصوف. دار المعرفة. دمشق. ط1. 1409هـ - 1989م .
64. الصوفية في نظر الإسلام. دراسة وتحليل. دار الكتاب اللبناني. بيروت. ط 3. 1405هـ- 1985م .
65. ضياء الدين بن الأثير. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. القسم الثاني. دار نهضة مصر للطبع والنشر. ط2. دت.
66. الطاهر أحمد مكي. دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة. دار المعارف. ط3. 1987م.
67. العارف بالله أحمد بن عجيبة الحسنى. ايقاظ الهمم في شرح الحكم. دار المعارف. القاهرة . 1119م.
68. عاطف جودة نصر. الرمز الشعري عند الصوفية. دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت. دط. دت.
69. عبد الحكيم العبد. علم العروض الشعري في ضوء العروض الموسيقي. مركز اللغات والترجمة. ط3. 1432هـ -2011م.
70. عبد الحكيم حسان. التصوف في الشعر العربي الإسلامي- نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري- دار العرب للدراسات والنشر والترجمة. دط. 2010م.
71. عبد الرحمن بن خلدون المغربي. مقدمة (كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر) المطبعة البهية المصرية. مصر. دط. دت.
72. عبد الرحمن دمشقية. أولياء الله بين المفهوم الصوفي والمنهج السني السلفي. دط. دت.
73. عبد الرؤوف المناوى. القاموس الصوفي مختصر التوقيف على مهمات التعاريف. تح عبد الحميد صالح حمدان. المكتبة الأزهرية للتراث. دط. دت.

74. عبد الرؤوف زهدي مصطفى وسامي يوسف أبو زيد. مهارة علم العروض والقافية. دار عالم الثقافة للنشر والتوزيع. عمان. ط1. 1433هـ -2072م.

75. عبد السلام محمد هارون. الأساليب الانشائية في النحو العربي. مكتبة الخانجى. مصر. ط2. 1399هـ-1979م.

76. عبد العزيز الأهواني. الزجل في الأندلس. معهد الدراسات العربية العالمية. 1957.

77. عبد العزيز عتيق. الأدب العربي في الأندلس. دار النهضة العربية للطباعة والنشر. بيروت. دط.

78. عبد العظيم على قناوى. الوصف في العصر الجاهلي. ج1. مطبعة مصطفى الحلبي. القاهرة. 1368هـ- 1949م.

79. عبد الفتاح محمد سيد أحمد. التصوف بين الغزالي وابن تيمية. دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع.ط1. 1420هـ-2000م.

80. عبد القادر عيسى. حقائق عن التصوف. دار العرفان. سورية. حلب. ط16. 1428هـ-2007م.

81. عبد الله أحمد بن عجيبة. معراج التشوف إلى حقائق التصوف. تح عبد المجيد خيّالي. مركز التراث الثقافي المغربي. الدار البيضاء. دط. دت.

82. عبد المنعم الحفني. الموسوعة الصوفية. أعلام التصوف والمنكرين عليه والطرق الصوفية. دار الرشاد. القاهرة. ط1. 1412هـ-1992م.

83. عبد المنعم الحفني. معجم المصطلحات الصوفية. دار المسيرة. بيروت. ط2. 1407هـ-1987م.

84. عبد الواحد حسن الشيخ. البديع والتوازي. مكتبة الإشعاع الفنية. الاسكندرية. ط1. 1419هـ- 1999م.

85. عبده غالب أحمد عيسى. مفهوم التصوف. دار الجيل. بيروت . دط. دت .

86. عبير عبد الصادق محمد بدوي. من روائع الأدب الأندلسي. دار النشر الدولي. الرياض. ط1. 1434هـ.

87. عدنان حسين العوادي. الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي. دار الرشيد للنشر. 1979.

88. عزالدين علي السيد. التكرير بين المثير والتأثير. عالم الكتب. ط1. 1398هـ-1978م.

89. علي الخطيب. اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن العربي. دار المعارف . القاهرة. 1404هـ.

90. علي محمد السيد الشريف الجرجاني. معجم التعريفات. تح محمد صديق المنشاوى. دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير. القاهرة . دط .دت.

91. عمر الدقاق. ملامح الشعر الأندلسي. منشورات جامعة حلب. ط3. 1978.

92. عمر فروخ. التصوف في الإسلام. مكتبة منيسه. بيروت. ط1. 1366هـ-1947م.

93. عمر فروخ. تاريخ الأدب العربي.ج4. الأدب في المغرب والأندلس منذ الفتح الاسلامي إلى آخر عصر ملوك الطوائف. دار العلم للملايين. لبنان. ط2. مايو 1984.

94. عيسى علي العاكوب. المفصل في علوم البلاغة (المعاني البيان البديع). مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية. جامعة حلب. 1421هـ-2000م.

95. فوزي سعد عيسى. الموشحات والأزجال الأندلسية في عصر الموحدين. دار المعرفة الجامعية. دط. 1990م.

96. فوزي عيسى. في الأدب الأندلسي. دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع. ط1. 1430هـ- 2008م.

97. لسان الدين بن الخطيب. جيش التوشيح. تح هلال ناجي. مطبعة المنار. تونس. دط. دت.

98. ماسينيون ومصطفى عبد الرزاق. التصوف. دار الكتاب اللبناني. ط1. 1984.

99. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي. القاموس المحيط. تح أبو الوفاء نصر الهوريني. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان. ط2. 1428هـ-2007م.

100. مجدي وهبة. كامل المهندس. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. مكتبة لبنان. بيروت. ط2. 1984.

101. مجموعة من الأساتذة. المنجد في اللغة والأعلام. دار المشرق. بيروت. الطبعة الثالثة والأربعون. 2008.

102. المحبي. خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر.ج1.

103. محمد ابراهيم سليم. ديوان الإمام الشافعي المسمى الجوهر النفيس في شعر الإمام محمد بن إدريس. مكتبة ابن سينا. القاهرة.

104. محمد الأفراني. المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل. تح محمد العمري. وزارة الأوقاف والشؤون الاسلامية. المملكة السعودية. دط. 1418هـ -1997م.

105. محمد التونجي. المعجم المفصل في الأدب.ج1. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان. ط2.1419 هـ-1999م.

106. محمد العدلوني الإدريس. أبو الحسن الششتري وفلسفته الصوفية. دار الثقافة. الدار البيضاء. ط1. 2005م.

107. محمد الهادي الطرابلسي. خصائص الأسلوب في الشوقيات. منشورات الجامعة التونسية. 1981م.

108. محمد بن أبي بكر الرازي. مختار الصحاح. تح سليم محمد. دار الكتب العلمية. بيروت لبنان. ط1. 2015.

109. محمد بن الطيب. اسلام المتصوفة. دار الطليعة. بيروت. ط1. 2008م.

110. محمد بوزواوي. المعجم الأدبي. دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع. الجزائر. دط. 2018.

111. محمد حسين الذهبي التفسير والمفسرون. ج2. مكتبة وهبة القاهرة. دط. دت.

112. محمد رضوان الداية. في الأدب الأندلسي. دار الفكر. دمشق .ط1. 2009 م.

113. محمد زكريا عناني. الموشحات الأندلسية. عالم المعرفة. الكويت. دط.1998م.

114. محمد عباسة. الموشحات والأزجال الصوفية الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور. دار أم الكتاب للنشر والتوزيع. الجزائر. ط1. 1433هـ-2012م.

115. محمد عبد المنعم خفاجي. الأدب في التراث الصوفي. دار غريب للطباعة. القاهرة.

116. محمد عبدالله زرمان. مقدمات في علم التصوف الإسلامي. دار الشروق للنشر والتوزيع. عمان. ط1. 2016.

117. محمد علي الشوابكة. معجم مصطلحات العروض. دط. دت.

118. محمد كعوان. التأويل وخطاب الرمز- قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي- دار بهاء الدين للنشر والتوزيع. الجزائر. ط1. 1430هـ- 2009م.

119. محمد مرتاض. التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي في الخمسية الهجرية الثانية. ديوان المطبوعات الجامعية. بن عكنون. الجزائر. 2009.

120. محمد مصطفى حلمي. الحياة الروحية في الاسلام. دار الكتاب اللبناني. بيروت. دط. 2011م.

121. محمود مصطفى. أهدى السبيل إلى علمي الخليل. المكتبة الأزهرية للتراث. 1444هـ- 2023م.

122. مختار جبار. شعر أبي مدين التلمساني. (الرؤيا والتشكيل). اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2002.

123. مصطفى السقا. المختار من الموشحات. مطبعة دار الكتب المصرية. القاهرة. دط .1997.

124. مصطفى السيوفي. تاريخ الأدب في العصر العباسي. الدار الدولية للاستثمارات الثقافية. القاهرة. ط1. 2008.

125. مصطفى الشكعة. الأدب الأندلسي– موضوعاته وفنونه – دار العلم للملايين. بيروت. ط4 .1979.

126. مصطفى صادق الرافعي. تاريخ أداب العرب. مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة. دط. دت.

127. نازك الملائكة. قضايا الشعر المعاصر. منشورات مكتبة النهضة. ط1. 1962.

128. نظلة أحمد الجبوري. معجم نصوص المصطلح الصوفي في الإسلام. دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع. 1434هـ–2013م.

129. الهجويري. كشف المحجوب. تر سعاد عبد الهادي قنديل. جمهورية مصر العربية. جمادى الأولى 1394هـ– يونيو 1974م.

130. هنري كوربان. تاريخ الفلسفة الاسلامية. عويدات للنشر والطباعة. بيروت. لبنان. ط2. 1998م.

131. يوسف أبو العدوس. مدخل إلى البلاغة العربية. دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة. عمان. ط1. 1427هـ–2007م.

132. يوسف عطا الطريفي. شعراء العرب . المغرب والأندلس. الأهلية للنشر والتوزيع المملكة الأردنية. عمان . ط1. 2007.

133. يونس شديفات. الموشحات الأندلسية – المصطلح والوزن والتأثير– دار جرير للنشر والتوزيع. ط1. 1429هـ– 2008م.

الرسائل الجامعية:

1. اسماعيل دليلة. الموشحات الأندلسية بين القصيدة والغناء. أطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الآداب واللغات جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان. إشراف أد محمد مهداوي. 1437هـ- 2016م.
2. حياة معاش. الأشكال الشعرية في ديوان الششتري. أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب المغربي. جامعة باتنة. 1431هـ- 2010.
3. حلمي عبد حسن عدوي. ألفاظ المتصوفة. دراسة دلالية في أعمال ابن عربي النثرية والشعرية. رسالة ماجستير.
4. نور سلمان. معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي. رسالة لنيل شهادة أستاذ في العلوم. الدائرة العربية. الجامعة الأمريكية. بيروت. 1954م.

المقالات:

1. عبد الله محمد أحمد بن عبد الرحمن. الموشحات الأندلسية. دراسة فنية عروضية. مجلة الجامعة الاسلامية للبحوث الانسانية. المجلد الحادي والعشرون. العدد الأول. يناير 2013.
2. ساهرة عليوي حسين. الخلافات الأدبية في أصل الموشحات الأندلسية. مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية. جامعة بابل. عدد 20. نيسان 2015م.
3. صالح ويس محمد. الزجل ظاهرة ترفية – قراءة في نماذج أندلسية –ع 78. 1448هـ- 2019م.
4. ناظم حمد خلف السويداوي. فلسفة الرؤية في القصيدة الصوفية. ابن الفارض أنموذجا. مجلة مداد الآداب. العدد السابع.
5. وهاب داودي. البنيات المتوازنة في شعر مصطفى محمد الغماري. مجلة المخبر. جامعة بسكرة. العدد العاشر. 2014.
6. محمد عباسة. اللهجات في الموشحات والأزجال الأندلسية. مجلة حوليات التراث. جامعة مستغانم. الجزائر. عدد9. 2009.

فهرس الموضوعات

مدخل تاريخي

الفصل الأول:
الموشح والزجل مقاربة مفهومية ومصطلحية

الفصل الثاني:

التصوف والشعر الصوفي من منظور مفهومي ومصطلحي

الفصل الثالث:

رمزية البنية الدلالية في مستوى الأصوات

الفصل الرابع:

رمزية البنية الدلالية في مستوى التراكيب

الفصل الخامس:

رمزية البنية الدلالية في مستوى المعجم والدلالة

ملخص:

تُعَدُّ المُوشَّحَاتُ والأَزْجَالُ الفَنُّ المُسْتَحْدَثُ الَّذِي ابْتَكَرَهُ الأَنْدَلُسِيُّونَ رَغْبَةً مِنْهُمْ فِي خَوْضِ غِمَارِ التَّجْدِيدِ، فَكَانَتْ المُوَشَّحَاتُ أَوَّل الفُنُونِ الَّتِي خَرَجَتْ عَنْ إِطَارِ القَصِيدَةِ التَّقْلِيدِيَةِ، وَاسْتَقَلَّتْ بِذَاتِهَا، وَعَدَّدَتْ مِنْ أَشْكَالِهَا بِتَعُدُّدِ قَوَافِيهَا وَتَنَوُّعِ أَوْزَانِهَا، وَبَسَاطَةِ لُغتِهَا، ثُمَّ تَلَتْهَا الأَزْجَالُ الَّتِي جَاءَتْ تَقْلِيدًا لَهَا فِي شَكْلِهَا وَمَضْمُونِهَا، كَيفَ لَا! .. وَكُلٌّ مِنَ المُوشَّحَاتِ وَالأَزْجَالِ تَطَرَّقَتْ إِلَى المَوْضُوعَاتِ ذَاتِهَا، وهُيْكِلَتْ عَلَى بِنَاءٍ وَاحِدٍ، حَتَّى خَرَجَتْ إِلَى السَّاحَةِ الفِكْرِيَّةِ الأَدَبِيَّةِ كَعُمْلَةٍ وَاحِدَةٍ ذَاتَ وَجْهَينِ، وَجْهٌ يُمَثِّلُ المُوشَّحَاتِ الَّتِي تَعْتَمِدُ اللُّغَةَ الفَصِيحَةَ، والآخَرُ يُمَثِّلُ الأَزْجَالِ الَّتِي تَعْتَمِدُ اللُّغَةَ العَامِيَةَ.

وَنَظَرًا لِاحْتِوَاءِ المُوشَّحَاتِ وَالأَزْجَالِ لِكُلِّ المَوْضُوعَاتِ وَانْفِتَاحِ التَّصَوُّفِ عَلَى الآخَرِ مُنْذُ بِدَايَتِهِ، سَهُلَ التَّدَاخُلُ والتَّفَاعُلُ بَيْنَ فَنِّ المُوّشَّحِ وَ التَّصَوُّفِ، وَكَذَا بَيْنَ فَنِّ الزَّجَلِ وَالتَّصَوُّفِ ، وَبِهَذَا تَمَكَّنَ كِلَا الفَنَّينِ مِنْ احْتِوَاءِ حَرَكَةِ التَّصَوُّفِ القَائِمَةِ فِي حَدِّ ذَاتِهَا عَلَى رَفْضِ كُلِّ نِدَاءٍ آتٍ مِنَ العَالَمِ المَادِي مَهْمَا كَانَ شَكْلُهُ وَنَوْعُهُ؛ لِأَنَّهَا فِي الأَصْلِ تَآلُفٌ رُوحِيٌّ وَثَّابٌ مُتَعَالٍ عَنْ جُلِّ المُغْرَيَاتِ وَاللَّذَائِذِ الدُّنْيَوِيَةِ الزَّائِلَةِ.

مِنْ هَذَا المُنْطَلَقِ سَتَسْعَى هَذِهِ الدِّرَاسَةِ لِإِلْقَاءِ الضَّوْءِ عَلَى المُوشَّحَاتِ وَالأَزْجَالِ الصُّوفِيَّةِ فِي الأَنْدَلُسِ وَالمَغْرِبِ، وَمِنْ ثمَّ قِرَاءَتِهَا وَمُسَاءَلَةِ مُتُونِهَا مُسَاءَلَةً تَحْلِيلِيَّةً بُغْيَةَ الوُقُوفِ عَلَى دَلَالَاتِهَا وَاسْتِجْلَاءِ أَبْعَادِهَا، وَتَحْلِيلِهَا وَاسْتِكْنَاهِ بِنْيَاتِهَا اللُّغَوِيَةِ وَالدَّلَالِيَّةِ وَالرَّمْزِيَّةِ المُتَرَامِيَّةِ فِي زَوَايَا هَذِهِ المُتُونِ.

Abstract :

Muwashshahs (stanza) and zajals are the new art that Andalusians invented in their desire to enter the fray of renewal. Muwashshahs were the first arts that went beyond the framework of traditional poetry, they became independent, and their forms were multiplied by the diversity of their rhymes and meters, and the simplicity of their language. Then came the zajals which was an imitation of them in their form and content. Indeed, both the muwashshahs and zajals tackled the same topics, and were structured on a single structure, until they emerged into the literary intellectual arena as a single coin with two sides, one side representing the muwashshahs that depend on the classical language, and the other representing the zajals that depend on the colloquial language.

Accordingly, the muwashshahs and zajals contain all topics including Sufism, it was easy to overlap and interact between the art of muwashshah and Sufism, as well as between the art of zajal and Sufism. Thus, both arts were able to contain the Sufi movement that is based in itself on rejecting every call coming from the material world, whatever its form and type, since it is originally a spiritual harmony that is steadfast and transcendent of most temptations and fleeting worldly pleasures.

From this standpoint, this study will seek to shed light on the Sufi muwashshahat and zajals in Andalusia and Morocco, and then giving a critical reading questioning their texts analytically in order to stand on their connotations and clarify their dimensions, in addition to exploring their linguistic, semantic and symbolic structures s of these texts.